



Călin Căliman
JEAN MIHAIL

Coperta seriei:
VENIAMIN MICU

*Carte finanțată de Guvernul României
prin Ministerul Culturii*

Lucrare realizată la inițiativa și cu sprijinul
UNIUNII CINEAȘTILOR DIN ROMÂNIA

Redactor UCIN:
VIORICA-ROZALIA MATEI

CĂLIN CĂLIMAN

JEAN MIHAIL

Domnul Mitrea Gheorghe,
autorul moral al acestor
cărți, un domn care m-a
fascinat toată viața,
cu drag și pretenție,
Călin Căliman

Buc. 14 febr. 1997

EDITURA MERIDIANE
București • 1996

Pe coperta IV:
Elvira Goldeanu și Valeriu Valentineanu în *Povara*.

ISBN 973-33-0346-1

www.dacoromanica.ro

Preambul

Referindu-se la al doilea „început” al cinematografiei naționale, istoricul de film Ion Cantacuzino analizează, în cartea sa, *Momente din trecutul filmului românesc*, peliculele realizate după primul război mondial, ajungând la următoarea concluzie: „În cele 30 de filme de care am pomenit regăsim mereu aceiași animatori. Abia dacă numărul lor ajunge la o duzină. Meritul celor care au perseverat e cu atât mai mare. Trebuie să amintim numele lor cu un sincer respect pentru neîncetatele eforturi și pentru entuziasmul nesecat care i-a însuflețit. În ordine cronologică, ei au fost: Jean Mihail, Jean Georgescu, Ion Șahighian, Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu, Aurel Petrescu, Marin Iorda, Ion Timuș, Cornel Dumitrescu, Ion Niculescu-Brună. Trebuie să le adăugăm pe operatorii N. Barbelian, V. Gociu, I. Bertok, T. Posmantir, Ion Cosma, C. Ivanovici, Leo Schwedler, căci numele unuia sau altuia dintre ei se află întotdeauna printre colaboratorii diverselor înjghebări de filme artistice.” De aici am început cartea mea despre Jean Mihail. De la faptul că numele său figurează (primul) pe o listă de onoare a filmului național. Ca și Jean Georgescu, Jean Mihail și-a făcut din regia de film

o meserie. Alții au avut și alte meserii: Ion Șahighian era director de scenă la Teatrul Național, Eftimie Vasilescu avea un laborator de dezvoltat și copiat, Ion Niculescu-Brună s-a întors la meseria de actor, Marin Iorda era desenator, gazetar și om de teatru, Aurel Petrescu desena și el prin redacții... Jean Mihail, de când a renunțat la actorie, a devenit regizor. El nu ne-a lăsat capodopere. Dar a pus câte o cărămidă la edificiul cinematografiei naționale în fiecare dintre etapele ei, din anii filmului mut până la primele filme sonore, din perioada interbelică până în deceniul al șaselea, slujind, deopotrivă, filmul documentar și filmul cu actori, comedia și drama, ecranizările sau scenariile originale. Nu, el nu ne-a lăsat capodopere, multe dintre proiecte au fost abandonate, dar și-a închinat viața propășirii filmului românesc, în câteva dintre cele mai grele perioade ale istoriei sale.

Am plecat de la premisa că opera lui Jean Mihail, înainte de a fi analizată, trebuie cunoscută și recunoscută. Că biografia sa, exemplară, de asemenea, din multe puncte de vedere, nu trebuie ignorată. Dintre modalitățile monografice posibile, am optat, așadar, nu pentru una doctă, de cercetare științifică meticuloasă, cu proprietăți analitice, ci pentru o evocare cu caracter informativ, în cadrul căreia am inclus, adesea, puncte de vedere ale regizorului însuși, din volumul de amintiri consacrat filmului românesc de odinioară, camarazilor de drum. Tocmai de aceea, pentru a nu fragmenta și fărâmița lectura, am redus la minimum „aparatul critic”, renunțând chiar la

notele de subsol, înglobând trimiterile necesare în textul lucrării. Cartea se dorește, astfel, înainte de orice altceva, o *poveste*, o poveste despre un cineast de ieri pe care prezentul și viitorul n-au voie să-l uite. Poate că vor veni și analizele aprofundate, critica tânără nu poate rămâne străină de strădania pionierilor: Jean Mihail a trăit cu o permanentă speranță într-o vreme mai bună pentru cinema, vreme, care n-a venit niciodată; Jean Mihail a murit câte puțin, cu fiecare film al său, care-l depărta tot mai tare de ce-ar fi vrut să fie propria creație. Cineva, altădată, îi va analiza, poate, „la rece”, opera. Acum și aici nu mi-am propus decât o *restituire*. O restituire necesară. Și un omagiu adus unui creator al cărui centenar, deloc întâmplător, a coincis cu centenarul primei proiecții de film în România.

Întâlnirea cu cinematograful

Jean Mihailovici, fiul lui Max, „de profesiune comersant” - după cum se specifică în actul de naștere - și al Anei, s-a născut în comuna Hălăucești de lângă Roman, la 6 iulie 1896. Cinematograful abia împlinise șase luni -, Chaplin se pregătea să meargă la școală, Grigore Brezeanu era un copil de cinci ani, iar Jean Georgescu urma să vină pe lume... în secolul următor. Înainte de a urmări drumurile de viață ale viitorului regizor, n-aș trece repede peste „amănuntul” primelor sale întâlniri cinematografice, petrecute în anii copilă-

riei, în târgul liniștit și tăcut care era - pe atunci - Romanul. Fosta cetate a lui Roman-Vodă, așa cum arăta ea la începutul veacului, a rămas profund întipărită în amintirile copilului de odinioară: cu o stradă principală, curată, străjuită de castani și tei în floare; cu străzi mărginașe, pline de hârtoape și băltoace; cu o mică grădină în centru, unde, în serile de vară, cânta muzica militară; cu grădina mare de lângă gară, unde se organizau serbări cu confetti și serpentine; cu apa Moldovei, cenușie și leneșă... Pe ecranul amintirilor din copilărie, înserările, când soarele se stingea dincolo de turla Precistei-Mari și lumea începea să se adune pe la case, au o savoare specială: *„Lămpile electrice cu arc aruncau ici-colo câte o slabă pată de lumină pe caldarâm, iar tăcerea nopții era sfâșiată de țiganele stridente ale vardiștilor, care se controlau de la un capăt la altul al uliței mari, și de zgomotul trăsurilor particulare ori al birjelor care duceau protipendada la cinematograf. Da! Cinematograful ajunsese și la Roman, după ce făcuse un drum destul de lung...”*

„Nu cred - subliniază Jean Mihail în memoriile sale - că spectatorul de astăzi poate să-și închipuie cum arăta o sală de cinematograf din provincie, prin anii 1911-1912, de soiul celei în care era instalat cinematograful «Brand» din Roman”. Tocmai de aceea îmi voi îngădui să reproduc o pagină din jurnalul viitorului regizor, în care simțim și o nemărturisită până de umorist:

„Era un fel de coridor lung și îngust, chiar în prelungirea berăriei «Brand», având o singură ușă, pentru intrare și ieșire, prin care pătrundeau nu

numai spectatorii, dar și mirosul de fleici și mititei, venit din localul de consumație. Parfumul acesta învăluia scenele de dragoste de pe ecranul boțit și găurit, de un gri murdar, scene pe care aparatul de proiecție le acompania cu zgomotul lui monoton și enervant, ca o mitralieră în bătaie! Acționat cu mână, aparatul colabora intens la acțiunea filmului. Proiecționistul improvizat imprima scenelor din film un ritm propriu: dacă scena reprezenta o bătaie sau un atac de cavalerie, el învârtea manivela aparatului mai repede, iar dacă era vorba de o scenă de dragoste - pe care și el era probabil dornic să o savureze pe îndelete - învârtea manivela mai încet, chiar până la descompunerea imaginilor, spre satisfacția tineretului din sală. În primele rânduri de scaune lua loc «lumea bună» a târgului, iar spre fundul sălii oamenii mai simpli. Și dacă prefectul, primarul sau procurorul anunța că va veni la cinematograf, atunci reprezentația nu începea până când oficialul nu-și făcea apariția în sală... - «O vinit don 'prefect, dă-i drumu'!»... Pentru proiecție exista un singur aparat, așa că se făcea pauză după fiecare bobină de film. Pauzele acestea, ca și cele datorate deselor ruperi ale peliculei, erau împlinite de muzica stridentă a pianului automat care acompania filmul, sau de strigătul vânzătorilor care desfăceau «rahat cu apă rece» și «semințe prăjite» de bostan. Acolo, la cinematograful «Brand», îmi făceam veacul în orele libere de la școală, cuprins de o emoție care și-a lăsat pecetea asupra mea pentru tot restul vieții. Iar suprema fericire era să cumpăr de la operator, pe zece bani, la fiecare schimbare de program, câte doi-trei metri de film care

cădeau dintr-o scenă, la alegerea mea! Acolo am văzut filmul românesc «Războiul Independenței», care a fost marele eveniment al stagiunii 1912-1913. Mi-au rămas vii în minte unele momente din film: plecarea lui Peneș Curcanul, moartea lui Cobuz, colonelul rus care dădea mâna cu sergentul român întors de la Plevna cu «Crucea Sf. Gheorghe» pe piept, soldații români care mureau cu gesturi mari, cu fața la aparat, și mai ales șarja roșiorilor! Nu erau prea mulți călăreți, dar datorită vitezei cu care operatorul învârtea manivela aparatului, șarja mi se părea de un avânt impetuos! În dosul ecranului, un gornist de la regimentul de infanterie suna atacul, în timp ce un toboșar, înarmat cu toba mare a fanfarei militare, bătea năprasnic, imitând loviturile de tun. În sală erau întotdeauna vreo douăzeci de soldați, aduși anume, sub comandă, să strige «ură» la scenele de atac. Dar împreună cu ei, noi, copiii din sală, ba chiar și unii oameni mai maturi, strigam cât ne ținea gura. Ambianța sonoră era realizată și sentimentul patriotic se încingea la maximum! Într-o paranteză (deschisă), aș nota faptul că aceste aduceri aminte se aseamănă cu amintirile din copilărie ale mamei mele, despre emoționanta și entuziasta primire de care s-a bucurat filmul *Independența României* în Lugojul acelor ani, într-o atmosferă de fierbinte patriotism, care am regăsit-o și în relatările din presa vremii, în „Drapelul” lui Valeriu Braniște, în alte publicații bănățene și transilvane, unde - firește - rezonanțele filmului dobândeau sonorități aparte...

Încă înaintea izbucnirii primului război mondial - după ce a terminat cursurile liceale la Roman -

viitorul regizor ajunge în București. Războiul îl găsește în Capitală, la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică, „elev” în clasa maestrului Nottara (suplinit la catedră, în perioada refugiului, de Ion Manolescu). Printre colegii de conservator ai lui Jean Mihail (care-și luase, de pe atunci, acest pseudonim „de teatru”) au fost Ecaterina Nițulescu-Șahighian și Luca Gridu, actorul care avea să facă, apoi, o frumoasă carieră pe scene pariziene. După absolvire îl găsim pe Jean Mihail, în anul 1919, la Compania „Excelsior”, care reunea, la Teatrul „Modern”, o serie de actori prestigioși ai scenei românești și tineri în pragul unor cariere strălucite, ca Elvira Popescu, Maria Filotti, Aura Buzescu, Ion Manolescu, G. Storin, Ion Iancovescu, Al. Mihailescu. Tânărul Jean Mihail și-a atras, în cei - nici - doi ani cât a activat în compania „Excelsior”, simpatia și chiar prietenia reputaților săi colegi, după cum o dovedește și tonul unei scrisori, pe care i-a adresat-o, mai târziu, G. Storin. Un incendiu a distrus, însă, sala Teatrului „Modern”. Era noaptea de 12 spre 13 octombrie 1920. Din pricina sosirii târzii a pompierilor, a lipsei de pompe și de apă, întreaga clădire (proprietate a Băncii Marmorosh Blank) a fost cuprinsă de flăcări: în mai puțin de cinci ore, din teatru n-a mai rămas decât un schelet fumegând, Întâmplarea a impresionat profund opinia publică, o lume întreagă se perindase prin stalurile, lojile și balcoanele elegantei săli. Dramaturgul Alexandru Kirițescu consemna: „În dimineața de toamnă lugubră, când m-am dus să vizitez ruinele fumegânde ale Teatrului «Modern», am

văzut, striviți în dosul cordoanelor de jandarmi, în mulțimea agitată, ca în preajma marilor catastrofe publice, privitori anonimi care plângeau“. Murea, efectiv, o idee. Murea o lume. În ciuda stăruințelor lui Ion Manolescu, care ținea să-i prelungească existența, compania „Excelsior“ își trăia ultimele clipe ale atât de scurtei sale vieți. S-au mai jucat câteva spectacole cu *Tatăl* de Strindberg, avându-i pe Ion Manolescu și Aura Buzescu în rolurile principale (Victor Eftimiu pusese la dispoziție sinistraților, în mod gratuit, sala Teatrului Național pentru un „festival“ al Companiei „Excelsior“), s-a plecat și într-un turneu cu *Tatăl*, *Gheara* și vodevilul *Culcușul miresei* (în care rolul titular aparținea Elvirei Popescu)... „*La întoarcerea din turneul atât de obositor* - notează Ioan Massoff în a sa istorie a teatrului românesc -, *Ion Manolescu a inițiat o stagiune la Liric (Opera își închisese stagiunea), în cuprinsul căreia s-au reprezentat* «Strigoii», «Fecioara rătăcită», «Moartea civilă» și melodrama «Samarul lui Moș Martin» de Pierre Cormon, interpreții fiind Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, G. Storin, Sorana Țopa, Maria Wecera, Nora Peyov, Nutzi Stănescu, Jean Mihail, Leon Lefter, Costică Toneanu“. Pe urmă, cei care alcătuiseră Compania „Excelsior“ s-au împrăștiat, pe la alte teatre, în timp ce Elvira Popescu și Ion Iancovescu au creat „Teatrul Popular“ (transformând o sală de cinematograf din Piața Palatului)... Jean Mihail a luat trenul de Viena.

Avea 24 de ani, când, pornind spre capitala Austriei, alegea, de fapt, drumul cinematografului.

Un drum pe care avea să meargă toată viața. Dornic să se inițieze în tainele acestei arte noi, Jean Mihail a simțit nevoia unui centru cinematografic important. Poate că, inițial, n-a dorit decât să se perfecționeze în meseria sa de actor. Dar, cum singur o spune, *„în loc să ajung pe o scenă, am ajuns într-un studio“*. Studioul cu pricina era „Vita Film“, pe atunci cel mai bine utilat din capitala Austriei. Acolo a lucrat, până la începutul anului 1923, ca asistent de regie, pe lângă doi regizori cunoscuți, Max Neufeld și Eduard Seckler. Profesorul Ion Cantacuzino avea să-și „vindece“, peste ani, dubiile privitoare la colaborarea lui Jean Mihail cu cei doi cinești austrieci: *„Insistența cu care amintea acest lucru, mai târziu, incredulilor bucureșteni, mi se păruse că pune un semn de întrebare asupra naturii și eficienței acestei colaborări. Am găsit însă printre hârtiile lui Jean Mihail o fotografie a lui Max Neufeld, cu o dedicație din 1922 atât de caldă, încât risipește orice îndoială.“* Despre perioada petrecută la Viena și, apoi, despre dorul de casă și dorul de cinema românesc ne lămurește regizorul însuși: *„Au fost timpuri în care o duceam adesea greu cu problema mesei, dar în care m-am lăsat prins definitiv de pasiunea filmului. Acolo, în orașul valsului, se lucra intens în acest domeniu și în cei aproape trei ani pe care i-am trăit la Viena viața cinematografică a fost pentru mine o realitate de zi cu zi. Iar când, mânat de dor, m-am întors în țară, în primăvara anului 1923, mi s-a părut că e firesc ca realitatea aceasta să continue, că trebuie să pot face film și la București, într-un studio ca acela de la Viena. Ce tânăr, ce*

entuziast și ce naiv eram!...” constată cu amărăciune regizorul, care se va stinge peste patru decenii cu tristețea că n-a putut face film „ca la Viena” niciodată!

Anul 1923 avea să fie, totuși, pentru Jean Mihail, anul unor împliniri iluzorii: la 30 decembrie apărea pe ecrane filmul regizorului berlinez Alfred Halm, *Țigăncușa de la iatac*, pe genericul căruia figura numele lui Jean Mihail, ca asistent de regie. Este prima întâlnire cu cinematograful a regizorului Jean Mihail. „Anticamera” acestei intrări în lumea filmului a fost... Terasa „Oteteleșanu” (unde s-a construit Palatul Telefoanelor). Aici Jean Mihail își „făcea veacul”, după întoarcerea de la Viena și angajarea, ca actor, în Compania „Bulandra”: „Acolo am cunoscut mari actori ca Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Vasile Toneanu, Ion Morțun, Romald Bulfinski, pe Zaharia Bârsan, pe poetul Ion Minulescu, sau pe marele regizor Paul Gusty, care mă asculta surâzând mucalit pe sub mustața groasă, și care m-a cinstit cu prietenia lui până la moarte. Colindam cu el, în multe seri, cinematografele de pe Bulevard. Era un pasionat al filmului bun, dar când nimeream o peliculă de duzină parcă se întrista. La ieșire îmi spunea «Vezi!»... cu un ton care însemna «uite, de aia sunt unii care nu cred în cinematograf, fiindcă se fac atâtea filme de prost gust!». Și înțelegeam perfect lecția acestui mare taciturn, care știa să se exprime atât de bine fără discursuri, doar dintr-o intonație... Tot la Terasă m-am împrietenit cu Victor Ion Popa, care venise de scurtă vreme de la Iași. Eu îi împuiam capul cu planurile mele

cinematografice, iar el îmi vorbea mereu de teatru. Era o comoară de om, un extraordinar amestec de entuziasm și cumpătare, un creator dur dar și un organizator, un talent cu multiple capacități de expresie. Simpla lui prezență îmi dădea curaj și încredere. Întâmpina și el destule greutăți în realizarea planurilor sale teatrale, care păreau că se ciocnesc, furtunoase, sub bolta prea mare a frunții lui. Dar ființa lui respira optimismul, convingerea, dinamismul. Îmi dau seama ce mare realizator ar fi avut cinematografia noastră de astăzi, dacă acest multilateral creator, deopotrivă de înzestrat ca dramaturg, romancier, pictor și regizor, s-ar fi aflat acum în slujba ei. Pe atunci, însă, teatrul era cel care îl acapara, iar filmul nu-l atrăgea deloc.”

Într-o zi, pe când Jean Mihail îl asigura pe Victor Ion Popa că, în scurtă vreme, va pune bazele unei societăți de producție pentru filme românești („Cu ce, bre omule? N-ai de un capuținer!...”), l-a auzit pe Ion Morțun, la o masă vecină, adresându-i-se unui domn înalt, roșcovan, „bine legat”: „Vorbește cu Mihail, că aista ni-o înnebunit cu șinematografu’ lui”. Străinul era reprezentantul societății „Rador-Film” din Berlin, Victor Beldiman; el căuta un asistent de regie pentru Alfred Halm, care-și propusese să ecranizeze în România nuvela lui Radu Rosetti (Max) *Țigăncușa de la iatac*. O poveste „cam simplută” (după cum spunea chiar Jean Mihail), despre dragostea unui boier (jucat de Leon Lefter) pentru o fată de țigan, slujnică în casa lui (Dorina Heller). Mai jucau în film (suplinind

multe din slăbiciunile personajelor, „slab conturate de scenariu“): Elvira Popescu, Mitzi Vecera (soția actorului Ion Manolescu), Petre Sturdza, Ion Morțun, Grigore Mărculescu, Ion Iancovescu, debutau Jean (Ion) Georgescu și Ion Finteșteanu. Se pare că filmul trăia mai ales prin frumusețea câtorva din imaginile de exterior, realizate la Palatul Brâncovenesc de la Mogoșoaia, la Mănăstirea Pasărea, în vechi cartiere din Capitală. Peste ani, Ion Cantacuzino, care a văzut „înjghebarea germano-olandezo-română“ la premieră „certifica“ - după cum i-a plăcut să spună - că „*ambianța era exact așa de entuziastă*“ cum o descrisese Jean Mihail în amintirile sale: „*Fațada cinematografului «Clasic» (azi «Capitol») era pavoazată în culorile naționale, sala era toată îmbrăcată în covoare și năpădită de flori - o adevărată seră -, se înmulțiseră becurile electrice, se mărise orchestra... A fost o premieră de zile mari, încât aveam iluzia, cu toții, că asistăm la nașterea sărbătorească a filmului românesc... Îmi spuneam că toate acestea vor trezi, fără îndoială, nu numai interesul publicului, ci și al oficialității, al financiarilor, care ar fi putut să spijine noi producții. Vedeam viitorul în culori trandafirii...*“

Foarte curând avea să fie readus de viață cu picioarele pe pământ. Dar întâlnirea cu cinematograful se produsese! „Jean Mihail?... Țăla cu filmul!...” Pentru cei din jur, numele său devenise sinonim cu cinematograful...

Re-nașterea: „Păcat“ și „Manasse“

La 5 iulie 1924, Jean Mihail dădea primul tur de manivelă la filmul său de debut, *Păcat*, o ecranizare după nuvela cu titlu omonim de I.L. Caragiale. Referindu-se la „cel de-al doilea început al filmelor românești“ (petrecut după primul război mondial), istoricul de film Ion Cantacuzino a încercat, nu o dată, să răspundă la o întrebare-cheie: „cum se făcea film pe vremuri?“. Variantele de răspuns nu erau prea multe. Una dintre posibilități era aceea a asocierii: *„Câțiva meseriași cinematografiști se asociau ad-hoc pentru o producție, aducând fiecare participarea de care era capabil: unul avea un aparat vechi, legat cu sârmă și bandajat cu «isolierband» - dar, mă rog, era aparat! -, un altul avea un laborator unde se putea developa - pe cadre de lemn - pelicula turnată, un altul alcătuia scenariul, unul lua asupra lui regia, câțiva actori se lăsau convinși, pentru plăcerea de a se vedea pe pânză, să-și ofere gratuit munca... Și așa, punând mână de la mână, se înjghebau doi kilometri de peliculă. Bineînțeles că pentru asta trebuia și ceva material, așa că aceste asocieri aveau întotdeauna nevoie și de un «om cu credit» care să găsească de unde să împrumute necesarul, cu asigurarea că va fi înapoiat după «marele succes al premierei»“* Cam acesta a fost și „cazul“ filmului *Păcat*, anecdotica „punerii la cale“ și realizării cinematografice fiind plină de învățăminte, chiar și pentru cei din ziua de azi.

„Dom’le, facem un film?“ - l-a întrebat, într-o bună zi, operatorul Vasile Gociu pe Jean Mihail.

*„Am doi cai care aleargă la hipodrom. Îi vând dracului!... Laborator am, aparat de filmat am, restul l-am încropi noi... Dumneata faci scenariul, regia și aduci actorii.. Da' să facem un film, ce naiba!“. Vasile Gociu n-avea nici un cal de curse. Dar filmul s-a făcut. Vasile Gociu era un om simplu, un moldovean harnic și întreprinzător, care-și încropise, în subsolul „Băii Centrale“ din strada Biserica Enei, acolo unde se împletesc țevile mari și grele ce alimentează cu apă caldă băile de aburi, un laborator; aici își developa și își copia jurnalele de actualități sau documentarele realizate de el, dar mai ales executa titluri în limba română pentru filme străine, ocupație prin care își câștiga cele necesare traiului. Capital n-avea Vasile Gociu. Dar - după cum își amintește Jean Mihail - zâmbetul de pe buze nu i se topea niciodată. Povestea cu caii de curse fusese și ea o glumă, izvorâtă nu din grandilocvență, ci dintr-o nevoie sinceră și firească de evaziune, de escamotare a unei realități necăjite (așa cum va proceda și Chirică, „omul cu mârțoaga“ din piesa lui G. Ciprian), o glumă sarcastică la adresa unei lumi care transforma grajdurile în embleme - nu o dată înșelătoare - ale bogăției și luxului. Din gluma asta s-a născut filmul *Păcat*.*

Devenit - de nevoie - scenarist, Jean Mihail s-a oprit asupra nuvelei lui Caragiale *Păcat*, considerând că răspunde, în mare măsură, intenției lor creatoare: *„Ea ne permitea să aducem pe ecran o lucrare de valoare a unui clasic al literaturii noastre, avea destule «scene tari» ca să poată sta alături de subiectele cu care publicul era obișnuit în producțiile*

străine, îngăduia prezentarea frumuseților peisajului unui sat românesc, iar personajele puternic conturate de autor puteau prilejui câteva creații actoricești.” Pentru asigurarea strictului necesar de „peliculă virgină” (cam șase mii de metri, după calculele lor), Jean Mihail și Vasile Gociu au făcut demersuri multiple, obținând în cele din urmă materialul pe credit (prin cedarea încasărilor filmului la cinematografe, până la acoperirea completă a costului peliculei, plus dobânzile aferente) de la reprezentantul bucureștean al firmei „Agfa”. Din mărturii de epocă, sau ulterioare, ale unor participanți la realizarea filmului și, în primul rând, ale regizorului, putem reface activitatea „echipei”. Primele exterioare au fost turnate în Cartierul Dudești, unde cineștii au găsit un decor natural potrivit pentru o „cafenea de provincie”. Preiau o pagină colorată din amintirile lui Jean Mihail: „Dis-de-dimineată am poposit la locul stabilit, care pe acea vreme avea o foarte proastă reputație: era sediul caselor de toleranță. Regizor, actori, operator, fiecare ducea în spate câte ceva din calabalâcul nostru «tehnic»: aparatul de filmat, reflectoarele cu staniol etc. Iar în urma noastră venea târâș un triciclu - împrumutat și adus pe jos tocmai din capătul străzii Uranus -, care trebuia, vezi bine, să ne servească drept «travelling». Când primii trecători au observat sosirea noastră, vestea s-a răspândit din om în om și nimeni nu s-a mai dus la treabă, începând cu pensionarele caselor de toleranță - ieșite în stradă în îmbrăcămintea lor sumară - și terminând cu funcționarii magazinelor din Lipsani, care locuiau

prin partea locului. "Erau primii 120 de metri de film, cei obținuți în ziua aceea, numai că... ei n-au putut fi folosiți: interpretul polițaiului (Radu Popeea) a refuzat să mai filmeze („lucru greu filmu“), secvența avea să fie reluată. Filmările au durat aproape două luni. Exterioare au mai fost turnate în satul Dobreni, pe Valea Prahovei, în alte locuri pitorești. Interioarele - reduse la minimum - au fost filmate pe scena teatrului „Jignița“, cu decoruri de pânză și reflectoare de-ale casei. La sfârșitul lunii august a început montajul, direct în negativ. Turnarea se făcuse „pe ghicite“, montajul se făcea „pe pipăite“, căci totul se lucra - mărturisește autorul - „privind filmul la un derulator, scenă cu scenă, la lumina unui bec“. Premiera pentru presă și actori s-a terminat cu felicitări și îmbrățișări. Premiera pentru public a avut loc la „Boulevard-Palace“, în 23 octombrie 1924. Pe vremea aceea, fiecare premieră de film românesc constituia o sărbătoare, după cum ne lasă să înțelegem și regizorul: *„Alte emoții pe capul nostru! Iar steaguri românești care împodobeau fațada, iar covoare și flori în sală, iar becuri electrice suplimentare și iar vedete străine «en vogue», înconjurându-ne pe toate afișele celorlalte cinematografe.*“ Publicul a fost cald, binevoitor, prietenos. Presa a încurajat și ea efortul cineaștilor: „În ciuda greutăților, mari și multiple, s-au găsit totuși câțiva oameni îndrăzneți care s-au încumetat să creeze un film...” - scria M. Blossoms în „Rampa“ din 6 septembrie 1924. Cronica aceleiași (în „Rampa“ din 20 octombrie 1924) numește câteva

din momentele de vârf ale filmului („scena mituirii este admirabilă și publicul, pe bună dreptate, a răsplătit acest pasaj cu aplauze entuziaste”), apreciază calitățile unor actori (George Aurelian, „*un puternic temperament dramatic*”, Ghiță Popescu, cu „*minunate calități pentru film*” etc.), imaginea operatorului Vasile Gociu („*fotografia dumisale este remarcabilă*”), dar insistă încă o dată asupra condițiilor precare de lucru în cinematografia noastră („*aparatura tehnică care a stat la dispoziția cutezătorilor pionieri ai filmului românesc a fost cu totul rudimentară*”). „Îmi place să cred - conchidea Paul Constantin (Cernovodeanu) - în revista „Cinema”, 15-30 noiembrie 1924 - că, asemenea nouă, publicul nu va fi prea sever în critica «Păcatului» și va ști să-i dea toată încurajarea.”

Adaptând nuvela lui I.L. Caragiale, Jean Mihail a speculat insistent predilecția spre melodramă a publicului de ieri (și nu numai de ieri), acțiunea fiind o suită - voită - de „descoperiri” (lovituri de teatru). Preotul Niță *descoperă* că Mitu, copilul zdrențuros care-și câștigă existența făcând giumbușlucuri în fața unei cafenele, este copilul lui, rodul unei iubiri din tinerețe. După ce îl veghează din umbră, ani de zile, ajutându-l să devină învățător, *descoperă* că tânărul s-a îndrăgostit de fiica sa Ileana, deci de propria soră vitregă. Ca să-i despartă, preotul apelează la prefect, dar *descoperă* că acesta e însurat cu sora lui Mitu. În sfârșit, după ce *descoperă* legătura trupească dintre cei doi copii ai săi, preotul îi împușcă și cade la rându-i mort, dintr-un atac de inimă. Intriga are, într-adevăr, de

toate, inclusiv „păcatul“ de a specula „scenele tari“. Dar regizorul, cu predilecții hotărâte pentru un cinematograf realist, realist și poetic totodată, a vrut mai mult cu filmul său, reușind să pună în lumină date esențiale despre atmosfera timpului evocat, contraste sociale (de la prima întâlnire dintre preotul Niță și Mitu), moravuri ale epocii (exemplară rămâne secvența mituirii), și, de asemenea, să ofere spectatorului contrapuncte lirice (contrastante cu dramatismul tramei), încă de la începutul filmului, în scena plecării la învățătură a seminaristului Niță, o reușită imagistică și picturală care poate aminti peisajele irizate ale lui Nicolae Grigorescu. Interpreții i-au servit intențiile: George Aurelian - într-o compoziție care marchează trecerea de la tânărul seminarist de odinioară la bătrânul preot din final -, Ghiță Popescu - viitorul regizor și producător, în rolul lui Cuțiteiu -, Ion Niculescu-Brună (Mitu), Pepe Georgescu (procurorul), Nella Saru, o actriță care n-a izbutit să facă, precum dorea, carieră în străinătate (Ileana), în timp ce Rudolf Iantzer, portar la fostul hotel „Imperial“, juca rolul doctorului, iar soția sa, Margareta Iantzer, era preoteasa, soția lui Niță.

Importanța filmului *Păcat* stă și în faptul că el marca, după război, ceea ce s-a numit mai târziu „al doilea început al filmului românesc“ (filmul anterior, *Țigăncușa de la iatac*, avea un regizor străin). Publicul și critica vremii au simțit acest lucru. Astfel se explică sărbătoarea de la premieră, indulgența criticii, aplauzele frecvente „la scenă deschisă“ și afluența de public. Succesul peliculei

s-a datorat și unui „apendice“... ieșean. După premiera bucureșteană filmul a fost prezentat și la cinematograful „Sidoli“ din Iași. Un preot de la Mitropolie, văzând *Păcat*, s-a alarmat și i-a comunicat mitropolitului că în oraș rulează un film românesc în care „o față bisericească comite o crimă“. Mitropolitul a dispus imediat oprirea filmului. În „Rampa“ (bucureșteană), o notiță, intitulată „Caragiale, decapitat la Iași“, menționa că intelectualii ieșeni - în frunte cu prim-procurorul Kessim - au protestat energic la Mitropolie. Neașteptata „prohibire“ a fost imediat ridicată, dar afluența publicului a crescut simțitor după reclama gratuită făcută filmului de Mitropolie. Jean Mihail își amintește: *„Proprietarii cinematografului «Sidoli» au angajat o fanfară militară, pe care au postat-o în stradă, în fața sălii, și, în sunetul muzicii care intona «Marșul grenadirilor», «Hughenoții» și «Titanic Vals», ieșenii intrau, umpleau sala destul de încăpătoare și uneori... aplaudau.“*

Cu toate acestea, filmul *Păcat* și-a putut acoperi cu greu cheltuielile de producție, beneficiul obținut fiind minim, din pricina impozitelor excesive. Dar drumul filmului românesc se redeschisese: în 1925 se vor realiza cinci lungmetraje cu actori și un desen animat, deci o cifră-record, șase filme într-un an! Jean Mihail începea, în decembrie 1924, filmul *Manasse*. Inițiativa transpunerii pe ecran a piesei lui Ronetti Roman a aparținut actorului Isidor Goldenberg, directorul teatrului „Jignița“ (unde se turnaseră interioarele pentru *Păcat*), care s-a arătat dispus să găsească mijloacele necesare pentru

finanțarea peliculei. Piesa avusese un mare succes de public în epocă, mai ales datorită interpretărilor actoricești de mare efect ale rolului titular: la București - Constantin Nottara, la Naționalul din Iași - Gheorghe Cârje (de-a lungul anilor, alți mari actori ai scenelor românești au interpretat acest personaj complex: Constantin Radovici, Ion Petrescu, G. Ciprian, Ion Manolescu, Gh. Storin). Distribuția filmului a fost, și ea, impunătoare: Romald Bulfinsky, în Manasse, și Maria Ciucurescu, în Ester, au realizat creații covârșitoare, ca și actorul din Vilnius, Iosef Kamen (care juca pe atunci la Teatrul „Central“), în Zelig Șor. Pe jocul acestor trei personaje a fost structurată, în principal, și concepția autorului. Adaptarea (scenaristică și regizorală) a potențat masivitatea caracterologică a bătrânului Manasse - *„închistat în ideile tradiției ca într-o concepție de castă“*, cum sublinia Jean Mihail -, contracarând tragismul tramei cu câteva personaje de spirit, cum este și misitul sărac, vagabond, plin de umor Zelig Șor, sau Ester, căreia marea actriță i-a subliniat trăsăturile specifice prin resurse comice perfect adaptate cinematografului. Un alt element esențial al conflictului filmic este înfruntarea a două concepții de viață, una patriarhală, vetustă, osificată în tradiții anacronice și alta cu elemente liberale, modernă, mult mai umană în esența ei. Întreaga distribuție a filmului se situează pe aceste două „baricade“: Ion Constantiniu (foarte veridic în rolul lui Emil Horn), Pepe Georgescu (Nissim Kohanovici), Dorina Demetrescu (Lelia), George Aurelian (Matei

Frunză), Alex. Fintîi, la început de carieră (Lazăr). Concepția regizorală a urmărit și de-teatralizarea textului (Jean Mihail vorbește chiar de o eliberare a scenariului „de cleștele teatrului”): acțiunea este scoasă nu o dată dintre cei trei pereți ai scenei - pe străzile Fălticeniilor, în cartierul Văcărești, într-un cimitir evreiesc, pe Calea Victoriei -, dar parfumul teatral persistă în montarea cinematografică.

Începută - cum spuneam - la sfârșitul anului 1924, turnarea filmului *Manasse* a durat cam trei luni. În martie, totul era terminat. Dar premiera a avut loc abia în toamnă, la cinematograful „Frascati” din Calea Victoriei (actualul sediu al Teatrului „Constantin Tănase”), în prezența interpreților și cu fastul - încă - „tradițional”. Revedem astăzi, cu emoție, filmul lui Jean Mihail (care s-a păstrat integral în Arhiva Națională de Filme, spre deosebire de alte lucrări ale regizorului și ale altor cineaști ai vremii, pierdute prin timp) și ne vine destul de greu să înțelegem reproșurile destul de aspre din presa vremii. Dintr-o dată, „circumstanțele atenuante” - prilejuite de condițiile tehnice submediocre în care se lucra pe atunci - au dispărut din judecățile de valoare. E bine, e rău? În ceea ce mă privește, știind bine în ce condiții a fost lucrat, acest film mi se pare, mai degrabă, un „act de eroism”. El este, în principal, opera a - numai - doi oameni (inimoși și talentați), Vasile Gociu - în triplă ipostază: operator, furnizor al aparatului de luat vederi, proprietarul laboratorului de dezvoltat - și Jean Mihail - scenarist, regizor și, ca alți cineaști ai vremii (Ion Șahighian, Jean Georgescu),

autor al machiajului. Publicul n-a dat năvală la *Manasse*, dar îndrăznesc să cred că nu din cauza curențelor artistice. Ca orice film psihologic, de atmosferă, *Manasse* a avut, „din plecare“, o adresă redusă. Spectatori au venit, totuși, la film (în acest sens a acționat și popularitatea piesei), atâția cât să fie acoperite, în mare parte, cheltuielile de producție. Două împrejurări favorabile au consolidat „statutul financiar“ al peliculei. Cu titlu de excepție, pentru încurajarea industriei naționale de filme, Ministerul de Finanțe a redus, la acest film, taxele către stat cu 50%. Iar principalul producător, directorul teatrului „Jignița“, a avut încă o idee „de milioane“: a plecat cu filmul... în America, l-a prezentat în orașe cu emigranți români - la Pittsburgh, Cleveland, Detroit - și voiajul lui n-a rămas fără folos...

Cei trei magi, „Lia“ și „Povara“

În septembrie 1927, sub titlul arătos *O mare lucrare cinematografică - filmul „Lia“, „Rampa“* publica următoarea poveste (semnată de Andrei Comora): „Sunt câteva luni de când domnii Georg Bauer, Anton Walser și domnișoara Lily Flohr, obosiți de munca încordată depusă de atâția ani în studio, o abandonează «tout simplement», intenționând să peregrineze fără itinerariu. O stea bună - cinefilă probabil - călăuzi pe acești trei magi spre pământul Bucovinei, care îi încâtușă în mrejele sale fermecătoare. Convinși încetul cu încetul de prietenii

lor din România, entuziasmați de pitorescul unei călătorii pe Dunăre și în Carpați, încântați de luminozitatea și admirabilele tipuri ale românilor, spiritul lor artistic cedă farmecelor și se întrupă în „Indro-film”, Etc., etc., etc... Dincolo de pletora acestor (cam criptice) metafore gazetărești se ascundeau câteva adevăruri simple, pe care Jean Mihail și le amintește cu umor. Elvețianul Anton Walser („un om dintr-o bucată, simplu, tăcut și cinstit”), germanul Georg Bauer („un șmecher, neuropat, afacerist”) și soția acestuia din urmă, Lilly Flohr (o actriță de operetă ajunsă în trupa lui Max Reinhardt), veniseră în România să investească. Se autoconvinseseră că, în această „ferice Arcadie”, orice capital poate rodi înzecit. Walser adusese cu el un milion de franci elvețieni, ceea ce, la cursul din 1927, însemna cam treizeci și trei de milioane de lei, o sumă considerabilă în epocă. Afacerea pe care o vizau și pe care o propuseseră guvernului (averescan) era înființarea unei loterii de stat. Pentru a obține ceea ce doreau, ei au început - după „obiceiul pământului” - să împartă bani în stânga și în dreapta, „oamenilor influenți”. Când cheltuiseră vreo cinci milioane, au constatat că loteria a fost, în sfârșit, aprobată, dar... altcuiva, „Comitetului Central pentru ajutorarea sinistraților”... Șansa lor (și a... cinematografilei românești), în aceste condiții... deprimante, a fost că frumușica actriță Lilly Flohr își pusese în cap să filmeze în România. Cam aceasta era ecuația: afacerea cu loteria eșuase lamentabil, milioanele lui Walser erau disponibile, Lilly Flohr ținea cu orice preț să facă un film, iar

soțul ei - vorba cui știm noi - „nu știa să-i refuze nimic“. De aici până la punerea în practică a proiectului cinematografic n-a mai fost nevoie decât de șaizeci de minute.

Afacerea s-a încheiat la „Capșa“. Cu o zi înainte, Jean Mihail se întâlnise, pe Bulevardul Elisabeta, cu un vechi prieten din Viena, operatorul Hans von Pebal, reporter pentru zona noastră al jurnalului american de actualități „Fox Movietone News“. „Nu lucrezi?“ - l-a întrebat acesta. „Nu!!“ „Măine, la ora douăsprezece, vii la Capșa și îți dau omul cu care vei face un film.“ Zis și făcut. Într-o oră, regizorul Jean Mihail pune la cale, cu familia Bauer, detaliile unui nou film românesc. S-a căzut de acord și cu povestea cinematografică: un scenariu original, scris de Mircea Filotti, *Lia („citisem scenariul într-un cerc de cunoscuți, mai de mult, și îl purtam în buzunar de aproape doi ani, în nădejdea de a găsi un mecena“ - mărturisește Jean Mihail)*. În scenariu erau de toate, după cum o va dovedi și filmul: dragoste și aventură, război (ca fundal pentru „desfășurarea unei anecdotici mondene“, specifică Manuela Cernat) și comedie sentimentală, dansuri populare și baluri mascate, interioare luxoase și exterioare spectaculoase, munte și mare (inclusiv Delta Dunării), cadre bucureștene (grădina de vară a restaurantului „Colonade“, hipodromul, parcul castelului de la Mogoșoaia și curtea Vilei Minovici). Filmul avea să speculeze caracterul comercial al intrigii, cu intenția declarată de a satisface toate categoriile de spectatori. Producătorii - care au pus pe roate, cu acest prilej, o societate

anonimă, „Indro-film“ („Industria română de filme“) - au pornit turnarea „pe picior mare“: au închiriat spații ample într-un imobil din strada Lascăr Catargi (unde au amenajat un mic studio), i-au procurat din Germania operatorului Iosef Bertok ultimul model de aparat „Askania“, și-au cumpărat și un imens „Alfa-Romeo“... Să mai spunem că Lilly Flohr schimba peste douăzeci de toalete, toate modele originale, aduse de la Paris?

Premiera a avut loc în 25 septembrie 1927, la două cinematografe bucureștene, „Capitol“ și „Lipscani-Palace“. Pe graficul anual de încasări al celor două cinematografe, *Lia* s-a situat pe primul loc. O primire frumoasă i s-a făcut filmului și în provincie, ba chiar și în Germania, unde a rulat după plecarea celor „trei magi“. Critica, de asemenea, a făcut o primire destul de favorabilă acestui nou film românesc. Andrei Comora scria, în „Rampa“ din 26 septembrie 1927: *„Afară de câteva tranziții bruște între scene, de câteva contraziceri de amănunt, regia lui Jean Mihail s-a dovedit plină de bun simț, de discreție și de justă apreciere a proporțiilor. Se poate lăuda că a făcut din «Lia» cel mai echilibrat film românesc de până astăzi.“* Lucrurile sunt - de altfel - foarte limpezi. Filmul, în întregul lui, este un „dublu pretext“. Un pretext pentru o actriță (cu resurse, deopotrivă, fizice, actricești și materiale) de a face un rol principal - într-un film care poartă, de altfel, și numele personajului său -, și un pretext de a pune în valoare frumusețile țării (aceasta fiind, într-un fel, chiar o obligație contractuală, după ce producătorii

au avut prilejul să cunoască câteva dintre cele mai pitorești peisaje românești). În aceste condiții, se poate aprecia că Jean Mihail a făcut un film... inteligent, reușind să împace „comanda” finanțatorilor cu propriile interese artistice. Și-a alcătuit, de pildă, o distribuție după pofta inimii, alegând drept partener al vedetei Lilly Flohr pe George Vraca, societar al Teatrului Național și bun prieten, simțind că interpretul este un „prim-amorez” de clasă mondială, care ar putea sta alături de oricare „star” din străinătate. Nu s-a înșelat: mare parte din succesul filmului (ba chiar din succesul protagonistei!) s-a datorat lui George Vraca. Într-un rol de intrigant (foarte la modă în filmele epocii), regizorul l-a ales pe baritonul A. Costescu Duca, membru fondator al Operei Române (după ce i-a văzut poza într-un concurs de fotogenie inițiat de revista „Cinema”). Ion Armășanu, Gogu Carussy, Radu Popeea, Eugen Giurgea completeau distribuția.

Cariera filmului *Lia* a fost influențată și ea de un „apendice” extraartistic. Printre personaje era și un bandit, refugiat în bălțile Dunării, în mâna căruia cade, la un moment dat, eroina titulară. Pentru acest rol, regizorul și-a dorit o figură necunoscută, un „om de pe stradă” (caz - nu-i așa? - de „neo-realism protocronic”). Alegerea a căzut, în cele din urmă, asupra unui tăietor de lemne, pe care regizorul l-a zărit șezând pe piatra gardului de la Spitalul Brâncovenesc, lângă capra și fierăstrăul lui: era un tip voinic de țigan, al cărui „nume de actor” (ales de Lilly Flohr) a fost Mario Mirea. Găsirea interpretului s-a dovedit inspirată. Numai că, o dată

terminat filmul, țiganul... și-a omorât soția și a ajuns la pușcărie. „Dramele artei” titrau ziarele vremii, dornice de scandal, dând vina, pentru tragica întâmplare, pe regizor, cum se întâmplă în orice presă de scandal care se respectă (de ieri, de azi, de mâine, de la noi și de aiurea): *„Astăzi Mario Mirea e la Văcărești. E un criminal prin persuasiune, dar nu mai puțin un criminal. Din nefericire pentru strâmta lui înțelegere el va ispăși astfel luxul de a se fi dezrădăcinat din mediul său. Instinctele criminale ce zăceau latente în el au crescut, s-au dezlănțuit... Mario a devenit criminal numai sub sugestiile regizorului său. Dacă acești doi oameni nu s-ar fi întâlnit, Mario Mirea ar fi fost și astăzi fierar sau cărămidar, după loc și anotimp.”* Și mai departe: *„Cine poate prevedea verdictul juraților? Căci dacă Mario Mirea este făptașul crimei, autorul ei moral este numai regizorul, deși sub alt aspect, acesta a fost foarte bine intenționat și nu-și poate reproșa conștiinței nimic.”* „Uf! Noroc c-a întors-o din condei autorul” - exclamă, salvat în extremis, regizorul. „Altfel - cine știe? - mă trezeam și la jurați, complice la o «crimă... prin persuasiune».” Oricum, întâmplarea și scandalul au contribuit la succesul filmului. Ce importanță mai putea avea faptul că unele secvențe n-aveau nici o legătură cu axul dramatic sau că, vrând să aibă în film de toate, regizorul și producătorii au pus, totuși, cam multe?

După Lia s-a vorbit, iarăși, de o relansare a cinematografilei naționale (1926 fusese un an sărac în premiere și lipsit de valori). Tot lui Jean Mihail i-a revenit, deci, meritul „deschizătorului de drum”. De

aici încolo, critica va vorbi de o „a doua perioadă“ a producțiilor românești din epoca filmului mut (1927-1930), caracterizată prin căutarea unor posibilități tehnice superioare, printr-o pregătire mai atentă a studiourilor de filmare, prin recurgere la coproducții sau la producții lucrate direct în studiourile străine. În această categorie intră și următorul film al lui Jean Mihail *Povara*. O altă conjunctură favorabilă a stat la baza filmului: într-o bună zi din primăvara lui 1928, actorul Valeriu Valentineanu l-a prezentat pe Jean Mihail unei doamne din înalta societate bucureșteană, Arabela Yarka, dornică să finanțeze un film românesc. Regizorul n-a scăpat prilejul, chiar dacă onorabila doamnă mărturisea că face acest lucru mai mult din amuzament. La sugestia noului „mag“ de sex frumos, punctul de plecare scenaristic a fost o piesă de teatru (reprezentată cu două-trei stagiuni înainte la Național), adaptarea fiind datorată ziaristului N.N. Șerbănescu. Povestea răspundea perfect gustului melodramatic al epocii. Mimi Predeleanu, o vânzătoare dintr-un magazin bucureștean, se îndrăgostește de Ioan Strătilă, fiul unui mare bancher, dar povestea lor de dragoste este întreruptă de familia tânărului, care îi hărăzește acestuia drept soție o femeie bogată. După 25 de ani (mai mult ca-n Dumas!), Radu, fiul eroinei, născut din dragostea de odinioară, ajuns un apreciat avocat, pledează procesul lui Ioan Strătilă (acuzat de soție că a încercat să o omoare) și obține achitarea clientului său, fără a ști că și-a apărât tatăl. Mimi nu-i spune adevărul decât într-un târ-

ziu, după ce Radu îi mărturisește c-o iubește pe Vally Strătilă, fiica lui Ioan. Când se părea că deznodământul tragic (acela din *Păcat!*) este inevitabil, Lucia, soția lui Ioan Strătilă, părăsindu-și căminul, îi mărturisește bărbatului că Vally este, de fapt, fiica amantului ei. Tinerii se vor putea, astfel, căsători, iar Mimi și Ioan Strătilă, regăsiți după un sfert de veac, întregesc happy-end-ul. După toate aparențele (filmul nu s-a păstrat!), superficialitatea acestui subiect de melodramă a fost mult estompată prin străduința regizorului și a actorilor, precum o dovedesc și cronicile vremii. Premiera a avut loc la cinematografele bucureștene „Capitol” și „Lipscani-Palace” și, puțin înainte, la Viena (unde filmul a rulat sub titlul *Die den Herzen nicht folgen - Cei care nu-și urmează chemarea inimii* - în cinematografele „Schweden-Kino” și „Mariahilfer-Kino”); la două luni după premiera românească din noiembrie 1928, filmul a rulat, sub titlul *Tragedie d'amour*, și la cinematograful parizian „Empire”. Ce s-a spus, așadar, în presă? În „Cinema” din 1 decembrie 1928, găsim următoarele considerații (nesemnate): *„O realizare românească «Povara» de Jean Mihail, produsă printr-o inteligentă colaborare cu industria filmului austriac, care i-a împrumutat interpreți dar mai ales mijloace tehnice, ne-a făcut în ultimele zile o frumoasă surpriză. Suntem bucuroși și oarecum măguliți în amorul nostru propriu național, de a semna acest rezultat satisfăcător, care pentru prima dată în lunga serie de încercări cinegrafice la noi nu are nevoie de indulgențe ori retușări vădite;*

această operă echilibrată, pitorească și dramatică, care deschide un câmp de nădejdi și perspective largi pentru tinerii noștri cercetători, cărora, după o îndelungată muncă, Jean Mihail le arată o cale dreaptă și bine bătătorită prin îndărătnică perseverare. “ Dar să adăugăm și o opinie pariziană („La Cinematographie française” din 25 mai 1929): „Iată o producțiune pe de-a-ntregul românească, prima care vine în Franța. E un film aparte și desigur că nu e cu nimic mai prejos decât multe filme bune franceze și europene. Interesul principal al acestui film constă în exotismul povestirii, în peisajele noi, în interioarele pitorești și în foarte frumosul documentar asupra Bucureștiului. Interpretat și realizat de români cu o dăruire și o sinceritate de toată lauda, «Tragedie d'amour» va avea în Franța un succes de curiozitate și de simpatie... Realizatorul Jean Mihail a compus filmul său după formulele celor mai bune filme europene: planurile sunt bine luate, iar decorurile și efectele variate. ”

Într-adevăr, dispunând pentru prima oară de posibilități financiare importante, realizatorii au vrut să asigure filmului o calitate tehnică similară aceleia din filmele de import. În consecință, echipa filmului a ajuns în luna mai a anului 1928 pe unul dintre platourile unui important studio vienez, „Sacha-Film”, unde, într-o atmosferă febrilă, au început filmările. Distribuția era „mixtă” (adică româno-austriacă), cu Elvira Godeanu (Mimi Predeleanu), Valeriu Valentineanu (Ioan Strătilă), Mia Apostolescu (Vally Strătilă), un neprofesionist, N. Merișor, alias Niki Miriam (Radu Predeleanu),

Oskar Beregi (bancherul Strătilă), Pauline Schweighoffer (soția bancherului Strătilă), Klementine Blessner și Anton Weidinger (cei doi bătrâni la care își află adăpost Mimi Predeleanu). Pentru rolul Luciei Strătilă fusese angajată Gertrude Neuhoff, o artistă berlineză, iar operator a fost Ludwig Schaschek, unul dintre reputații autori de imagine vienezi. Un rol important în film a avut și trupa de balet a Teatrului „Femina”. Toate mergeau bine, tânărul regizor (Jean Mihail împlinea 32 de ani) se descurca perfect cu prestigioșii actori vienezi din distribuție, sosise momentul chemării de la Berlin a actriței Gertrude Neuhoff (pentru interpretarea Luciei Strătilă), când producătoarea și finanțatoarea filmului a decretat: „rolul acesta am să-l joc eu!” Ceea ce până la urmă s-a și întâmplat, după momente de adevărat suspense în ceea ce privește soarta filmului. Dar nici acest incident n-a tulburat apele unei producții „ieșite din comun”. Treaba a mers bine până la capăt, exterioarele au fost filmate, în parte, la Viena - la Kobenz Grinzig, în Prater -, celelalte la București, Constanța, Balcic, pe Marea Neagră. Regizorul a primit, la Viena, un premiu de 2000 de dolari și cartea de membru al „Asociației regizorilor de film din Austria”. Dar el visa, în continuare, să facă mari filme românești.

Fantomele sonorului

„În loc să fac filme”, zicea Jean Mihail, referindu-se la situația sa pe la începutul anului

1931, „făceam foame“. Abia pe la mijlocul acestui an, regizorul a reluat contactul cu aparatul de filmat, pentru a transpune pe ecran scenariul unui tânăr ziarist de cinema, Ion Goldea, intitulat inițial *Rapsodia română*, dar care a apărut până la urmă pe ecrane cu titlul „mai comercial“ (?) *Chemarea dragostei*. În acest scenariu, un tânăr fiu de moșier, Paul, cunoscut în viața mondenă a Capitalei ca un aventurier al dragostei, sătul de femeile cu care a avut de-a face în experiențele sale amoroase, râvnește iubirea unei fete simple de la țară, Maria. O seduce, o atrage în lumea interlopă a Bucureștiului, o „cizelează“ (transformând-o într-o „mademoiselle Marie“) și apoi o părăsește. Melodramatic, în ton cu moda timpului, filmul (dispărut) schița - după cum o atestă mărturiile epocii - câteva personaje interesante: tipul „cuceritorului fără inimă“, egoist și iresponsabil, fata de la țară care-și pune speranțe într-o altă viață și, un al treilea personaj principal, Ion, flăcăul care nutrește pentru Maria o dragoste sinceră și curată, investit cu puritatea morală și noblețea sufletească a țăranului român. Turnat într-un conac din Teleorman și în câteva interioare bucureștene (operator fiind Iosef Bertok), filmul *Chemarea dragostei* a fost realizat cu mijloace tradiționale, dar contextul „sonor și vorbitor“ al acelor ani i-a obligat pe cinești să recurgă la o sonorizare - cu muzică, efecte sonore și cântece -, efectuată la Budapesta, în studioul „Hunnia“. Muzica, scrisă de compozitorul Liviu Floru, a fost interpretată de orchestra simfonică a Operei din

Budapesta, iar melodiile au fost cântate de baritonul Alexandru Lupescu, prim solist al Operei Române, și de popularul cântăreț Zavaidoc. Alături de Emma Romano (Maria), au apărut doi neprofesioniști în rolurile principale, Paul Constantin (Paul) și Panait Stoianov (Ion), dar distribuția cuprindea multe nume consacrate ale scenei românești: Ion Manu, Nelly Cutava-Vinea, Stroe Atanasiu, Ion Constantinescu, Lisette Vereea. Premiera avea loc la 12 ianuarie 1932, la cinematografele „Capitol” și „Roxy”, cronicile au remarcat similitudini - poate involuntare - cu romanul sadovenian *Venea o moară pe Siret* (acolo boierul Filotti o lua de amantă pe Anița, fata văduvă a lui Chirilă țiganul, și o transforma într-o „mademoiselle Anette”), dar altceva ar fi de spus, mai important: sucursala din România a celei mai mari case americane de filme, “Metro-Goldwyn”, a luat filmul în exploatare, prezentându-l sub egida ei, fapt care a constituit o mare încurajare pentru cei care au muncit la realizarea acestei producții cinematografice.

Atât înainte cât și după *Chemarea dragostei*, Jean Mihail, cu neastâmpărul său creator, a avut felurite proiecte cinematografice, părăsite pe parcurs din varii motive. Revista „Cinema” anunță, de pildă, în două numere (150 și 151 din 1931), că se pregătește versiunea românească a unui film german, al regizorului Carl Boese, pe un scenariu inspirat dintr-o nuvelă de Brociner, *Nunta țigăncii din Văleni*. Interpreți principali urmau să fie Ellen Hurti (protagonista versiunii originale) și Mielu

Constantinescu (de la Teatrul Național). Proiectul s-a pierdut, fără urme. În toamna lui 1931, apoi, Jean Mihail filma la Sighișoara, sub zidurile vechii cetăți, exterioarele unei pelicule intitulată provizoriu *Aur* (și căreia urma să i se spună *Cântecul zorilor*), pe un scenariu de G.M. Zamfirescu. „Sunt convins că acest film ar fi însemnat o reușită, dar condițiile vitrege în care lucram au făcut să nu poată fi terminat” - spune regizorul. Din cauza unei defectiuni la aparatul de filmat, nesesizată la vreme, 1200 m de peliculă au fost distruși (după cum au constatat realizatorii, ulterior, la dezvoltarea materialului, în București). Finanțatorul - ziaristul Victor Rodan - și-a stopat investiția, din film n-au rămas decât promisiunile. Pe generic urmau să apară, Tanți Elvass, Mania Manin, Stroe Atanasiu, P. Stoian, Ion Constantinescu; erau și doi cântăreți în distribuție: tenorul Emil Marinescu de la Opera Română și solistul de muzică ușoară Jean Moscopol.

La bun sfârșit avea să fie dus doar un proiect din primăvara lui 1933. Atunci, doi emisari ai studioului „Hunnia” din Budapesta i-au propus regizorului Jean Mihail o versiune română, paralel cu versiunea maghiară, a filmului *Trenul fantomă*, după o piesă engleză de Rindley, ce se jucase de curând, cu succes, și la București. Scenariul aparținea unui scriitor maghiar cunoscut, Noti Karoly, iar pentru textul versiunii românești, regizorul a făcut apel la colaborarea dramaturgului Victor Eftimiu, care a însoțit echipa de cinești la Budapesta și a rămas acolo tot timpul realizării

filmului („dăruind dialogului o prospețime și un interes ce depășeau originalul” - consideră Jean Mihail). Acest „tot timpul realizării filmului” este un... eufemism: versiunea românească trebuia terminată în două săptămâni (adică în pauza dintre două producții ale studioului „Hunnia”). Cu Tony Bulandra și Gh. Storin în rolurile principale (alături de Stroe Atanasiu, Dida Solomon-Calimachi, Renée Annie, Lisette Vereea, Marcel Enescu, Th. Păunescu), actori care i-au uimit, prin interpretarea lor, pe toți tehnicienii studioului, câștigând simpatia unanimă, filmul a fost încheiat chiar înainte de termen, regizorul amintindu-și cu emoție acest episod de viață și de creație: *„Interpreții filmului au depus o muncă uriașă, pe nerăsuflăte, pentru a duce filmul la bun sfârșit în scurtul timp de care dispuneam. Făceam pauză doar o jumătate de ceas, pentru masa de prânz, și apoi lucrul continua până noaptea târziu. Prin dragostea lor de muncă, ei m-au ajutat să termin filmul chiar înainte de termenul fixat. În zorii celei de-a unsprezecea zi de lucru, după ce am filmat ultimele planuri ale unei scene dintre Tony și Storin, mașiniștii și electricienii maghiari care au lucrat cu noi au apărut cu brațele încărcate cu liliac înflorit, pe care l-au depus în mâinile celor doi interpreți.”*

Imaginile acestui film, de factură acuzat expresionistă, au devenit emblematice pentru atmosfera tensionată, misterioasă, stranie, de permanent suspense, în care se derulează intriga. Suntem undeva în America, într-o gară de frontieră... Un expres trece în viteză... Unui călător, vântul îi ia pălăria de pe cap... Trage semnalul de

alarmă... Bărbatul își recuperează pălăria... Trenul pornește din nou, dar ajunge cu întârziere în stația de legătură... Călătorii sunt obligați să rămână în gară până la trenul următor... E noapte... Ploaie torențială... Șeful gării le vorbește pasagerilor despre blestemul locului: noaptea vin strigoii, un tren-fantomă trece în goană, „cine vede trenul fantomă moare”... Ceasul bate ora 11... Ușa sălii de așteptare se deschide, șeful gării cade mort... O femeie cu privire halucinantă se repede la un doctor, s-o scape, aude zgomotul trenului fantomă, care se apropie... Un șuierat de locomotivă îi îngheață pe toți... Un tren trece năprasnic... Fantome bizare se zăresc prin ferestre, mâini nevăzute sting lumini, ușile trosnesc din țâțâni... Fiecare zgomot mărește groaza... Doar Moresson, omul cu pălăria, e calm și glumește... E detectiv, își dă seama că la mijloc e ceva „necurat”, mai ales după dispariția cadavrului... Misterul este dezlegat în extremis: „trenul fantomă” e, de fapt, un tren cu arme, pe care niște contrabandiști vor să le trimită peste graniță... Moresson dejoacă planurile răufăcătorilor și spulberă legenda „trenului fantomă”...

Premiera a avut loc la cinematografele „Capitol” și „Roxy”. Trenul ... - considerat, pe bună dreptate, un „film de groază” - a avut succes. În cartea sa A fost odată un cinema, Lazăr Cassvan îi rezervă filmului (și regizorului) un loc special: „Un loc aparte merită filmul realizat de Jean Mihail, ‘Trenul fantomă’, care a reprezentat un frumos succes, bucurându-se de o distribuție alcătuită din mari actori, în frunte cu G. Storin și Tony Bulandra. Tema

era condusă cu măiestrie de regizor, care fusese prim-asistent al lui Max Neufeld timp de trei ani la Viena și furase toate tainele meșteșugului de la binecunoscutul său mentor. "Iar într-o cronică de la premieră (Lorin Firu în „Voința“ din 27 noiembrie 1933), sub titlul - adevărat! - *Un regizor despre care ar trebui să se vorbească mai mult și mai bine*, se spune: „*Trenul fantomă*» a fost zămislit în condițiuni de o vitregie înspăimântătoare, în mai puțin de zece zile, cu un subiect static de la care trustul comanditar nu vroia să abdice sub nici un pretext și cu o interpretare asupra căreia regizorul n-a putut formula nici o sugestie. Și totuși, filmul, fără să fie un cap de operă, a marcat în evoluția noastră cinematografică o etapă asupra căreia insistențele s-ar fi cuvenit să fie mai frecvente și mai sincere."

Că filmul a fost un succes o dovedește și propunerea primită de Jean Mihail, după numai o lună de la terminarea *Trenului fantomă*, din partea studioului „Hunnia“ și a firmei „Standard-film“ din Arad: realizarea unei versiuni românești a filmului *Marie, legende hongroise*, turnat la Budapesta de firma franceză „Osso“, cu celebra actriță Anabella în rolul titular (filmul va avea opt versiuni, printre care și cea română). Intuind faptul că transpunerea acțiunii într-un sat românesc nu se putea rezuma la elemente exterioare (costume, cântece, dansuri, peisaje românești), regizorul i-a încredințat scriitorului N.D. Cocea adaptarea scenariului - a psihologiei eroilor, în primul rând - la realități românești. I s-a spus filmului *Prima dragoste*. Au colaborat la el tenorii Dinu Bădescu și Tomel

Spătaru, pe atunci soliști ai Operei Române din Cluj, împreună cu Stroe Atanasîu și V. Romano de la Teatrul Național și două neprofesioniste, Lila Cocea și Lily Socec. Sub conducerea operatorilor Ștefan Eiben și Iosef Bécsi, exterioarele s-au filmat în satul Suceag de lângă Cluj, unde localnicii, în frumoase costume naționale, au participat la scenele de masă. Orchestra simfonică a Operei din Budapesta a interpretat muzica filmului, compusă de dirijorul Liviu Floru, iar unele melodii corale, printre care și un colind de Crăciun, au fost cântate de corul Operei și de un cor de copii. Premiera bucureșteană a avut loc în 21 iulie 1934 la cinematograful „Vox”. Cu luciditatea care l-a caracterizat, regizorul n-a considerat niciodată, însă, *Prima dragoste* ca pe un film românesc și ca pe un film al lui. Scria chiar: „Poate că era agreabil să lucrezi pe materialul unui regizor ca Fejos și cu o interpretă ca Anabella. Dar n-am simțit bucuria pe care mărturisesc că o avusesem - în ciuda ritmului de galop și a tensiunii pe care mi-o impunea - atunci când făcusem «Trenul fantomă», cu Tony Bulandra, G. Storin și Dida Callimachi. Fiindcă acela era măcar un film dus de mine de la un capăt până la celălalt, și nu era - ca să-i spunem pe nume - o «cârpeală»...”

„Capul de operă”, în creația lui Jean Mihail, n-a apărut nici în primii ani ai sonorului. *Trenul fantomă* rămâne, da, un moment important al creației sale (și al filmului românesc interbelic), dar - în rest - „fantomеle sonorului”, lucrările de rutină, adaptările conjuncturale, proiectele abandonate - au dominat activitatea sa cinematografică. Proiecte

abandonate aveau să mai fie în „palmaresul” său creator. Mai aproape de start au fost *Omul fără identitate*, un proiect din 1938, o adaptare după piesa lui V. Mardare jucată de Compania „Bulandra” (interpreții anunțați fiind G. Timică, N. Stroe, V. Vasilache, Al. Giugaru) și *Omul cu mârtoaga*, după piesa lui Gh. Ciprian, un film pe care regizorul intenționa să-l facă în 1944, cu Fory Etterle, Costache Antoniu, Dina Cocea și Geo Barton printre protagoniști. Dar nici unul din aceste proiecte n-a devenit realitate. Între timp, însă, regizorul își găsisse un refugiu, temporar, în universul filmului documentar.

Atracția filmului documentar

„Am avut întotdeauna o predilecție pentru prezentarea directă, nemijlocită a vieții și a naturii, pentru surprinderea adevărului, fără fard, pentru frumusețea unui peisaj sau expresivitatea unei figuri. Cred că ce e mai bun în filmele mele sunt momentele în care - cu voie sau de nevoie - am putut satisface această secretă înclinație”... Mărturisirea cineastului îi recomandă nu numai „secreta înclinație”, ci *vocația de documentarist*, pe care și-a exercitat-o (cum singur o spune, „cu voie sau de nevoie”) pe parcursul întregii creații filmice. Aducând în discuție reușitele sale în această ordine de idei - înfățișarea vieții satului și aspectele specifice ale micului orășel din Păcat, înmormântarea din Manasse, aspectele bucureștene din Povara

(„micul documentar” elogiât de publicația de specialitate „La Cinematographie Française”) - regizorul dovedește o exemplară luciditate și exigență. Aceeași vocație și pasiune pentru „prezentarea directă, nemijlocită a vieții și a naturii” i-a condus pașii pe multe drumuri ale țării. Înainte de a parcurge, însă, creația de documentarist a regizorului, să poposim o clipă printre considerațiile sale privind istoria filmului documentar: ele denotă, la rândul lor, o preocupare specială, cu rădăcini adânci în formația sa socială, pentru acest gen cinematografic „fără fard”.

Cei dintâi documentariști români sunt - din punctul de vedere al lui Jean Mihail - C. Teodorescu și Gh. Ionescu. Primul își crease o societate de producție, „România-Film”, înaintea societății lui Leon Popescu „Filmul de artă”, prin 1911, și a realizat întâiul său documentar, *O excursie la mănăstirea Argeș*, pe la începutul anului 1912, după care a fost preocupat de *Cultura inului în România* (ca și Tudor Posmantir, mai târziu). Gh. Ionescu-Cioc era chimist, avea un laborator al lui pe strada Modei, înainte de a deveni șeful laboratorului lui Leon Popescu, pentru care a realizat o serie de documentare, unul turnat la Castelul Peleş și - „probabil”, zice Jean Mihail - „acele *Manevre militare* - atât de criticate în ziarele vremii - și care nu era de fapt un documentar ci un subiect de actualitate mai lung.” În 1913, Grigore Brezeanu realizează și el un documentar, *Valea Oltului la Călimănești*, „cap de serie” al unui preconizat ciclu, „România pitorească”, care nu va

mai fi continuat. Apoi, N. Barbelian, Tudor Posmantir, Constantin Ivanovici se înscriu printre operatorii care filmează subiecte de actualități, adesea extinse până la proporțiile unui documentar. Jean Mihail evocă amănunțit activitatea operatorilor documentariști în anii primului război mondial, după înființarea serviciului fotocinematografic al armatei: „*Dar serviciul fotocinematografic al armatei nu dispunea de nici o aparatură, așa că ar fi fost greu să lucreze ceva. Din fericire, exista la Brăila laboratorul «Lumina», pe care Tudor Posmantir îl înființase acolo în 1914 și care avea două aparate de filmat Debrie. Când Bucureștiul a fost ocupat de nemți, Posmantir și-a trimis toată aparatura mai întâi la Bârlad și apoi la Iași, el însuși fiind imobilizat la Direcția generală a aviației. Transferat la Marele Cartier general, Posmantir a pus aparatura aceasta la dispoziția armatei și a putut astfel să organizeze un serviciu cinematografic efectiv. Tot acolo a lucrat și operatorul Constantin Ivanovici. Cei doi operatori au filmat în tot timpul războiului, oglindind în imagini evenimentele cele mai importante și grelele condiții ale vieții de pe front. Din cele câteva mii de metri înregistrați ni s-au păstrat prea puține fragmente, dar ele constituie zguduitoare documente asupra acelor zile. Este încă un aport prețios al pionierilor cinematografilei noastre la cunoașterea trecutului, așa cum sunt multe imagini filmate de primii noștri operatori de actualități, a căror activitate a premers încercările de film artistic.*” După război, Const. Ivanovici a devenit corespondent permanent, la noi, al actualităților “Paramount”, iar Tudor Posmantir a

realizat „prin 1921-1922, un frumos documentar de lungmetraj, cu vederi dintr-o serie de țări exotice, culese în cursul unui voiaj în jurul lumii“. Jean Mihail insistă, în amintirile sale, asupra documentarelor interbelice realizate de operatorii Eftimie Vasilescu și Vasile Gociu, acesta din urmă fiind și autorul unui amplu documentar de „propagandă culturală“, făcut pentru „Palatul cultural“ din Turnu Severin, filmat pe parcursul unei excursii cu vaporul de la Severin la Moldova-Nouă și cuprinzând „vederi“ din Severin și Cladova, de la Porțile de Fier, din insula Ada-Kaleh, imagini ale Orșovei, Tabulei Traiana, Cazanelor, apoi peștera Veterani, castelul Brancovici de pe malul iugoslav, localitatea Mehadia, cu toate monumentele ei istorice din epoca romană, apeductul construit de turci în 1735, precum și „stânca lui Iovan Iorgovan“, din comuna Topleți, unde se spune că eroul legendar a biruit balaurul din Valea Cernei. Una dintre cele mai valoroase creații documentare din perioada interbelică este considerată pelicula lui Aurel Petrescu *Târgul de fete de pe muntele Găina* (a cărei premieră pe ecranele Capitalei a avut loc în 1929). Reprezentarea vizuală a filmului este elocventă în descrierea lui Jean Mihail: „Locurile sunt de un farmec deosebit. Când negurile se risipesc, de pe platoul Găina se văd șesurile Aradului și începutul munților Apuseni, lângă Brad, pădurile întunecate de molift de la Dragu și culmile Bihorului. În noaptea din ajunul târgului nimeni nu mai doarme. Glasurile oamenilor se repetă în ecouri și se pierd în depărtări spărgând liniștea pădurilor, care par niște catedrale

uriasă. Buciumele sună din toate părțile, sub poalele pădurilor, iar în jurul focurilor, care împânzesc platoul, moșii de pe Criș și bușcenii se întrec în jocuri de un ritm îndrăcit, cu câmpenii și cu abrudenii. "Din recolta de documentare a anului 1930, Jean Mihail se oprește la câteva „lucrări de comandă” produse de societatea „Soremar-film”, *Lucrul la închisoarea Văcărești*, *Lucrări de îndiguire și valorificare în Delta Dunării* și *Mănăstirea Mavrocordaților* („titlu, de altfel, eronat, fiindcă mănăstirea e ctitoria unui singur Mavrocordat, domnitorul Nicolae Mavrocordat, care n-a precupețit banii pentru zidirea și înfrumusețarea ei”), filmate de operatorul german Leo Schwedler, care „a redat ilustrații fotografice”, dar „a neglijat sau a minimalizat temele adevărate ale filmelor.” Ca întotdeauna, Jean Mihail dă Cezarului ce este al Cezarului: „De o înaltă valoare documentară au fost însă - fiindcă erau lucrate în spirit științific, - documentarele monografice realizate în diferite sate românești, sub conducerea lui H.H. Stahl, de echipele Seminarului de sociologie al prof. D. Gusti, având ca operatori, unele, pe N. Barbelian, altele pe T. Posmantir. Ele înfățișau toate caracterele specifice ale vieții satelor noastre, din diverse regiuni ale țării, așa cum se găseau la acea dată, cu toate aspectele lor, prezentate după un principiu unic de sistematizare. Astfel s-a turnat în satele Cornova (1929), Drăguș (1930), Fundul Moldovei (1932), Șanț (1936). Nu știu care dintre aceste filme mai există, dar compararea felului cum se înfățișa un sat românesc pe atunci, și a felului cum se înfățișează el azi, cred că ar fi de cel mai

mare interes pentru a sublinia tot ce s-a realizat și tot ce a evoluat între timp: locuri, oameni, obiceiuri.“ Jean Mihail anticipa, astfel, importante finalități sociale ale peliculelor în discuție, rolul lor de „document comparativ“. Relativ recent, regizorul Pompiliu Gâlmeanu, punând în cadru imagini de ieri și imagini de azi din Cornova basarabeană, a marcat nu numai semnificative deveniri, ci și tulburătoare involuții: documentele de ieri pot deveni și acte de acuzare ale prezentului.

La sfârșitul deceniului al treilea și-a început cariera de documentarist și Jean Mihail. Filmul său *Viața unui oraș*, reîtitulat ulterior *Viața începe mâine*, pornit în 1929 și prezentat în premieră bucureșteană în 6 martie 1930, la cinematograful „Capitol“, era un film de metraj mediu, un „documentar romanțat“, fiindcă imaginile sale erau „legate“ prin prezența unui actor (Geo Maican). Regizorul mărturisește undeva că ideea acestui film i-a venit văzând remarcabilul documentar al lui Walter Ruttmann, *Berlin - Simfonia unui mare oraș* (frumos izvor de inspirație!). De la acest film, văzut pe ecranele Capitalei prin 1927-1928, s-a născut „încercarea de a arăta, într-o simfonie de imagini, viața văzută și nevăzută a capitalei noastre.“ Filmul - al cărui operator era Tudor Posmantir - a avut probleme serioase cu cenzura, deoarece înfățișa un „București al contrastelor“ (idee care avea să fie reluată ulterior de cinematografia noastră), dar a însemnat, pentru Jean Mihail, o satisfacție ieșită din comun, „nu numai pentru că răspundea unei dorinți proprii, și că nu eram aici obligat să mă ocup

1. Pola Negri;
2. Henny Porten;
3. Maria Carmi;
4. Valdemar Psylander;



5. Aura Buzescu...

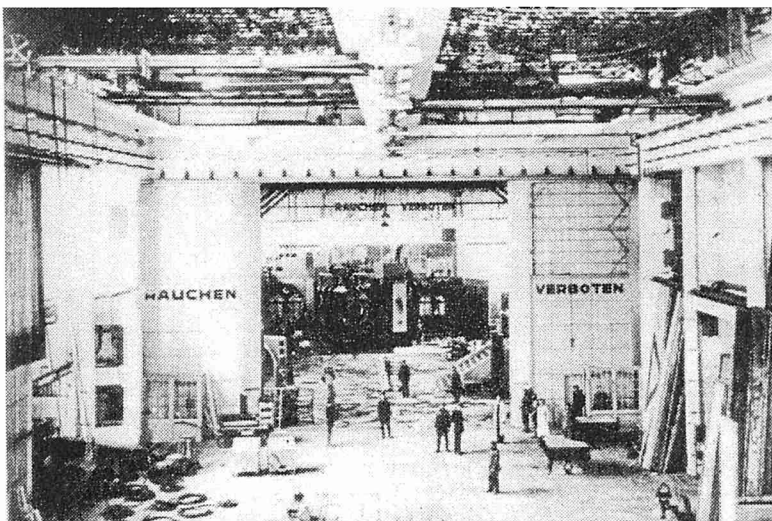


6. ... și Ion Manolescu, la
Compania „Excelsior“.



7. O fotografie cu dedicație a regizorului Max Neufeld: „*lubitului meu colaborator, domnului Jean Mihail, cu un salut prietenesc și colegial*”.

8. Studioul „Vita-Film” din Viena, unde Jean Mihail a lucrat între anii 1920 și 1922.





11. Regizorul Jean Mihail între doi interpreți din MANASSE: Pepe Georgescu și George Aurelian.

12. Moartea lui Manasse. De la stânga la dreapta: Maria Ciucurescu, Dorina Demetrescu, Iosif Karmen, Pepe Georgescu, Roman Bulfinski, Al. Finți, George Aurelian, Nadia Nădejde. MANASSE (1925).

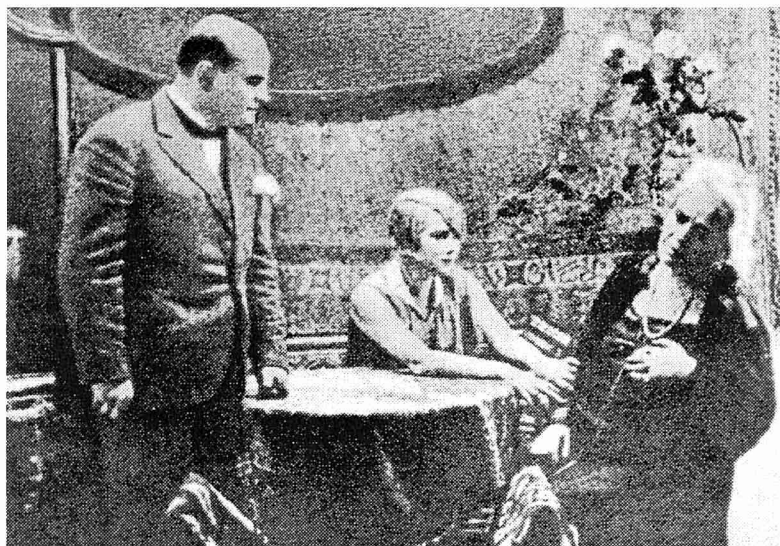


9. ȚIGĂNCUȘA DE LA IATAC (1923).



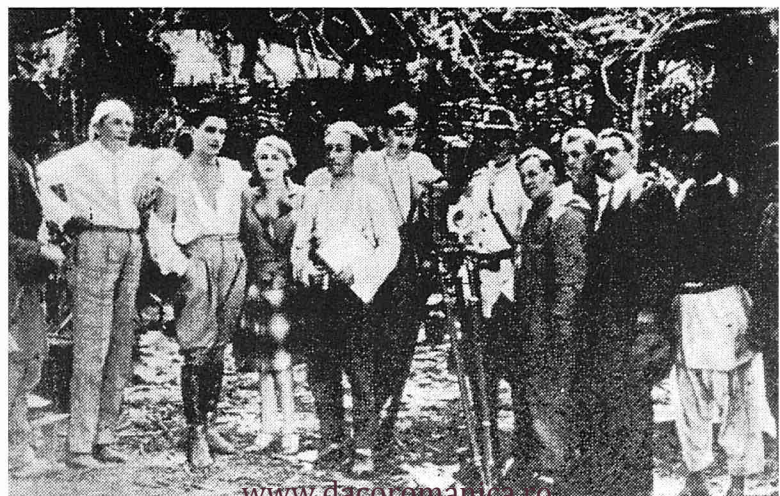
10. George Aurelian (*Preotul Niță*) în PĂCAT din 1924.





13. A. Costescu-Duca, Lilly Flohr și Mia Theodorescu în filmul LIA (1927).

14. Filmări în Delta Dunării. La stânga aparatului: Jean Mihail, Lilly Flohr și George Vraca.





15. Elvira Godeanu în POVARA (1928).

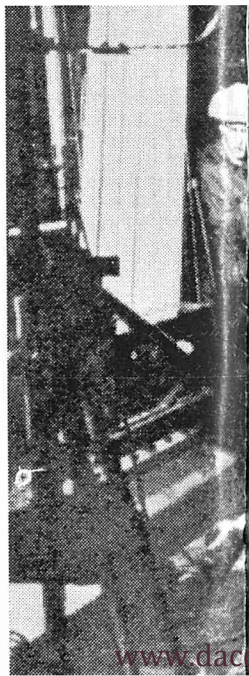


16. AUR (1931): Mania Manin și Stroe Atanasiu.

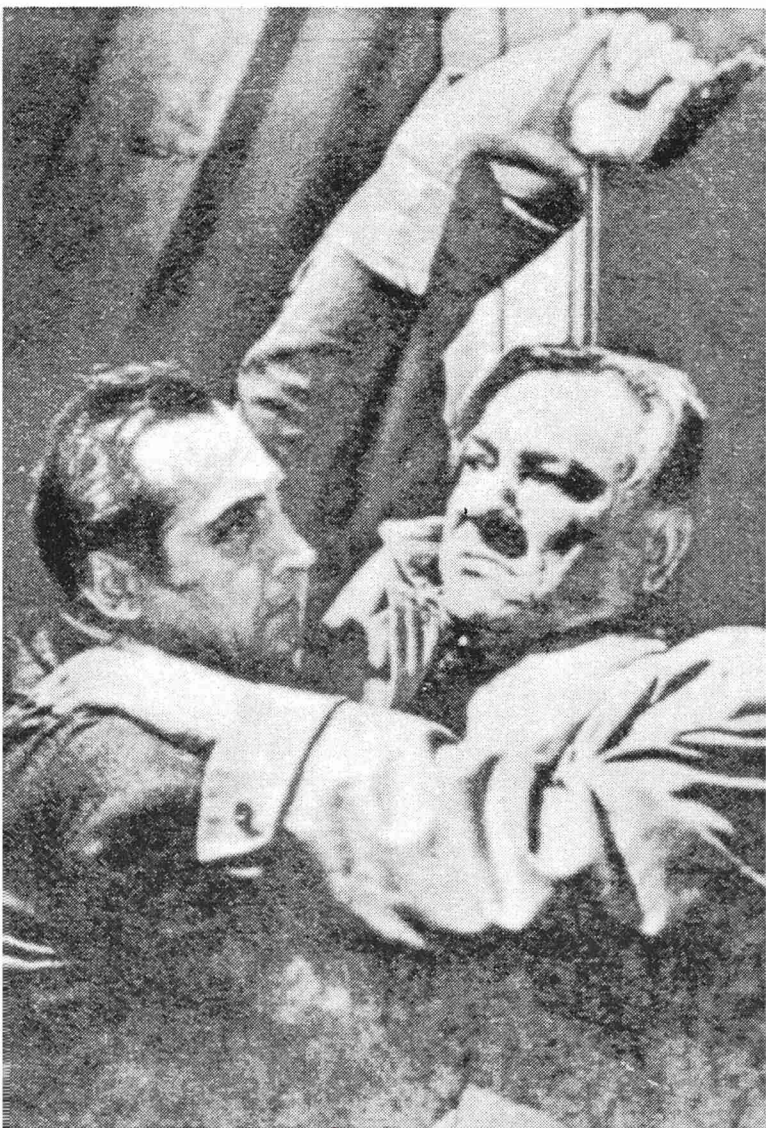


17. CHEMAREA DRAGOSTEI (1932):
Emma Romano și Paul Constantin.

18. Jean Mihail printre colaborarii de la
„Sacha-Film“.



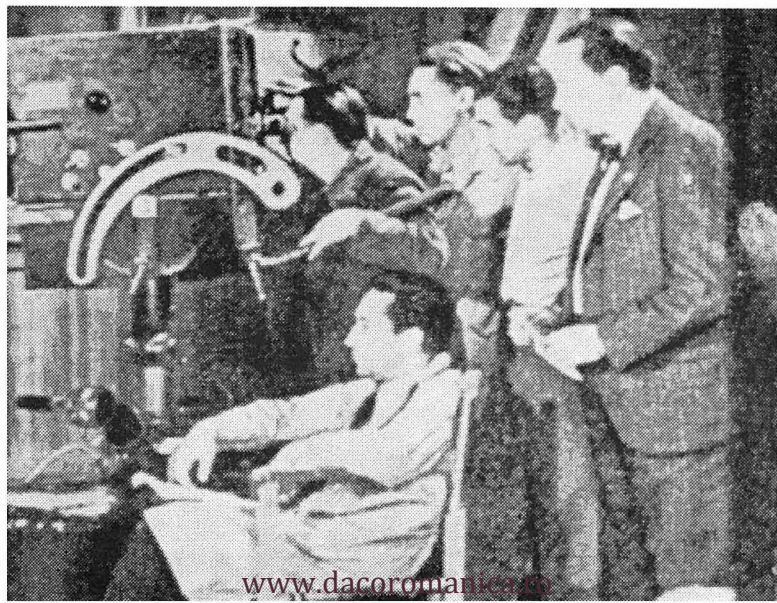
19. Tony Bulandra și G. Storin în TRENUL FANTOMĂ (1933).





20. În același film, Lisette Vereș cu Tony Bulandra.

21. Jean Mihail, în timpul turnării unei secvențe în studioul „Hunnia-Film“.







22. Echipa colaboratorilor români ai filmului PRIMA DRAGOSTE. De la dreapta: Jean Mihail, Lila Cocea, N.D. Cocea, Lily Socec, Liviu Floru, Stroe Atanasiu, V. Romano.

23. *Prima dragoste* (1934): Jean Mihail și operatorul Iosef Bécsi, filmând într-un sat de lângă Cluj.

24. Jean Mihail, luându-i un interviu banditului Coroiu.



a Jean Mihail
Sovreni.
bun amic
de
Jean Cocteau

25. Un autograf amical de la Jean Cocteau.

LA ROUMANIE PRÉSENTE:

Rapsodie Rustique

SCÉNARIO ET RÉGIE

JEAN MIHAIL

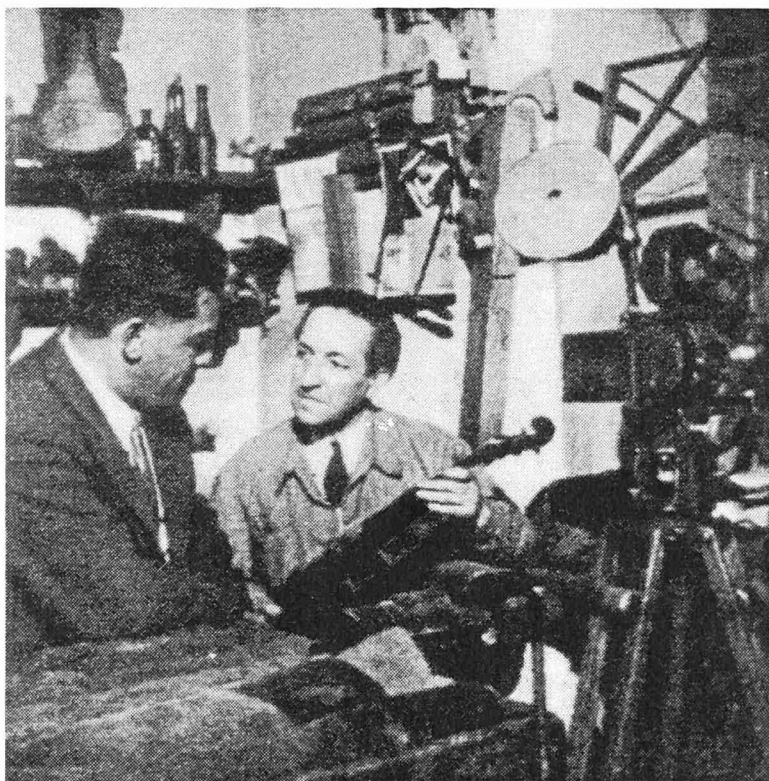
MUSIQUE

ION COSMA

Un village roumain sous l'été. Le rythme de l'œuvre est celui de la vie, de la fête et du travail. Tout est là, et dans un climat d'harmonie, d'émotion, d'humanité, d'unité. Une œuvre de l'art et de la technique.

26. RAPSODIA RUSTICĂ a fost prezentată la Cannes, în 1946.

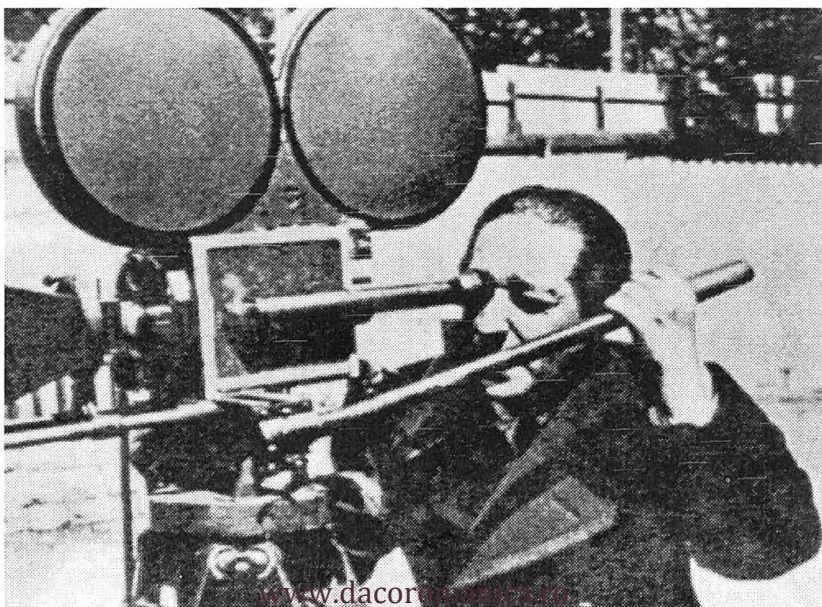
27. Jean Mihail și operatorul Ion Cosma în timpul realizării unui film documentar.





28. George Calboreanu în filmul BRIGADA LUI IONUȚ (1953).

29. O imagine emblematică a regizorului Jean Mihail.



de nici un capriciu de producător sau finanțator, nu numai pentru că tema era interesantă și scenariul de bună calitate, dar și fiindcă, pentru prima oară, lăsam frâu liber unei tănuite pasiuni pentru filmul documentar." Peste cinci ani, Jean Mihail recidiva. O nou înființată societate de producție cinematografică, „Indro-film Sonor“, i-a încredințat realizarea unui documentar de lungmetraj *România*, al cărui scenariu l-a elaborat împreună cu Ion Cantacuzino. Nu este lipsit de interes faptul că președintele noii societăți cinematografice era poetul Ion Pillat, iar vicepreședinte, profesorul Tudor Vianu. S-au efectuat, pentru acest documentar, filmări pe litoral, în deltă, pe Valea Prahovei și a Oltului, la Reșița, în alte locuri din țară, operator fiind un cineast maghiar cu experiență, Iosef Bécsi (care lucrase, la Viena, cu Max Linder). Finanțarea s-a dovedit, însă, insuficientă: materialul filmat a fost montat în câteva pelicule mici, prezentate de Direcția Presei în străinătate, dar ele n-au rulat niciodată pe ecranele noastre. Nici *Parada melodiilor* - care urmă să cuprindă trei cântece ale compozitorului Petre Andreescu -, un film aflat „în faza de pregătire“ prin 1936, n-a mai intrat în producție, Jean Mihail rezumându-se, în acei ani (1936-1937), la câteva subiecte de actualități și reportaje filmate (un interviu cu banditul Coroiu, minunea de la Maglavit etc.) și la un film de montaj, cu elemente folclorice, vederi din țară și actualități, pentru turneul aviatorului Alex Papană în America. Abia spre sfârșitul deceniului, pe un scenariu de Ionel Teodoreanu (operatori fiind Iosef Bertok, Luis

Behrend și Cornel Dumitrescu, iar scenograf Ștefan Norris), Jean Mihail filmează *C.F.R. - o simfonie a muncii*, un documentar poetic neterminat, din care s-au păstrat câteva secvențe. Între timp, filmul documentar românesc făcuse câțiva pași importanți, pe care Jean Mihail îi consemnează ca un participant activ la efortul colectiv: organizarea serviciului cinematografic din cadrul Oficiului Național de Turism (acesta din urmă înființat în toamna lui 1936) a însemnat un stimul real pentru producția de filme, atunci s-au lansat doi dintre operatorii noștri de valoare - Ovidiu Gologan și Wilfried Ott -, inginerul de sunet Victor Cantuniari și s-a afirmat un alt nume de prim rang al documentarului românesc, Paul Călinescu, prin titluri precum *București, orașul contrastelor*, *Colțuri din România* și, apoi, prin *Țara Moșilor*, care obține premiul filmului documentar la exigentul festival venețian.

Au urmat anii celui de-al doilea război mondial. Sfârșitul de august 1944 i-a prins pe operatorii de actualități și pe documentariști dispersați, în diferite locuri din țară, la Vinga, Șercaia sau Tâncăbești. Operatorii Ion Cosma și Ovidiu Gologan - după cum scrie Jean Mihail - au plecat spre București „pe două drumuri deosebite, Gologan pe o motocicletă cu ataș, iar Cosma într-o mașină, au reușit să ajungă la marginea orașului, în zona de la Băneasa, unde se dădeau lupte aprige.” Riscându-și nu o dată viața, ei sunt autorii unor documente cinematografice de o valoare, practic, inestimabilă despre acele zile de răscruce: tancuri în flăcări,

căruțe cu răniți, bombardamente disperate ale hitleriștilor, case prăbușindu-se, Teatrul Național în flăcări, încercuirea unor puncte de rezistență ale armatei germane, lungile coloane de prizonieri pe străzile Capitalei. Împreună cu câțiva colegi operatori, C. Dembinski, Ilie Cornea și alții, ei au însoțit, apoi, trupele românești pe frontul de vest, până în Cehoslovacia, filmând și întoarcerea în țară a trupelor biruitoare.

Dar la orizont se ivea un alt timp tulbure, mai tulbure, în felul lui, decât acela al războiului. Cinematograful documentar românesc a devenit - prin forța lucrurilor - un „instrument agitatoric”. „Comanda socială” a devenit determinantă în producția de filme. Marile iluzii ale îndrăgostitului de cinema Jean Mihail au început să se stingă una câte una. Când etapele dezvoltării cinematografului național se vor sedimenta așa cum se cuvine, vom constata că epoca stalinistă, cu tragicele ei sacrificii, mistificări și mimetisme, care au afectat profund artele și literatura, va rămâne și cea mai neagră perioadă din istoria filmului național, cu toate „progresele cantitative” și cu toate cârpirile „spectaculoase” ale bazei materiale. Vorbind despre propria creație, Jean Mihail devine primul circumspect: *„Am realizat, din 1945 până în 1949, mai mult de zece filme documentare și de agitație, ale căror titluri sunt grăitoare.”* Nu le amintește pe toate, numește doar vreo șase. Iată-le, totuși, în cronologia lor: *De vorbă cu frații noștri plugari* (operator - Ion Cosma) și... *Un an de activitate ARLUS* (operatori - W. Ott, A. Simionov, A. Morrin)

în 1945... Lumina începea să vină de la Răsărit. Apoi, *Rapsodia rustică*, *În permisie*, *La clacă*, *Copiii noștri* (la toate, operator Ion Cosma) în 1946... *Țara la datorie* (cu imagini de Ion Cosma) în 1947... *Lupta poporului român pentru democrație* (cu o echipă de operatori), *Naționalizarea* (operator - Ion Cosma), *Anul 1848* (operator - A. Boian), *Cu fruntea-n soare* (operator - Ion Cosma) în 1948... *Orașul nu doarme niciodată* (operator - Ion Cosma), *Cupa tineretului muncitor* (operatori - Ion Cosma, Ovidiu Gologan, N. Marinescu, C. Dumitrescu) în 1949... *Aniversarea lui Pușkin* (operator - Ion Cosma) în 1950... Titlurile sunt, cu adevărat, „grăitoare”. Din toate aceste filme, Jean Mihail mărturisește că două îi sunt „deosebit de dragi”: *Rapsodia rustică* și *Orașul nu doarme niciodată* („prin ele, am satisfăcut din nou vechea mea pasiune de documentarist”). *Rapsodia rustică* a reprezentat România la Festivalul de la Cannes din toamna anului 1946, repurtând două premii importante, locul II în concursul propriu-zis și același loc în competiția pentru premiile CIDALC, filmul fiind prezentat ulterior și la cel de-al VII-lea Congres al filmului științific de la „Palais de Chaillot”. Remarcabil document etnografic, cu imagini emblematice pentru satul românesc din-totdeauna, *Rapsodia rustică* își păstrează, peste ani, savoarea observației de viață. Altfel gândit, emfatic și retoric (în spiritul muzicii lui Alfred Mendelssohn și al versurilor lui Dan Deșliu pentru „corul final” care sunau cam așa: „Zdrobim sub ciocane trecute paragini / Și ziua și noaptea cu râvnă și spor / Și noaptea se-nalță noi ziduri și pagini / În harnicul

nostru oraș muncitor”), filmul *Orașul nu doarme niciodată* îi permite, totuși, regizorului, „racorduri” cu filmul său realizat cu aproape două decenii în urmă (*Viața unui oraș*), nopțile bucureștenilor (într-o uzină, într-o centrală telefonică, la un concert și la un spectacol de operă, într-un laborator și într-o tipografie, la maternitate sau în cabina de montaj a studioului), conferind peliculei pulsații emoționale specifice autorului. Trecem - ca și el - mai repede peste celelalte documentare, chiar dacă un film precum *Anul 1848* a fost realizat în colaborare cu Victor Iliu și a beneficiat de scenariul unui Geo Bogza; dar filmul, cum nota George Littera, n-a fost „decât un simplu exercițiu de digitație, un prilej de a face erori instructive.” Ideea este de reținut, deși Jean Mihail - chiar și prin aceste filme cu manifeste funcții „agitatorice” - rămâne, alături de cinești ca Jean Georgescu, Victor Iliu sau Paul Călinescu, unul dintre cei mai importanți documentariști ai deceniului al cincilea, un deceniu-prolog al „obsedantelor decenii” care aveau să urmeze.

„Neorealismul” original

Nu s-a prea vorbit despre neorealismul cinematografic românesc în deceniile cinci și șase. Despre neorealismul italian s-au scris sute, mii de cărți, toate plecând de la ideea că, imediat după război (și ținând cont, desigur, de experiențele capitale ale războiului), cineștii au părăsit lumea „telefoanelor albe” pentru a ieși în stradă și a

surprinde problematica vieții. N-am nici o intenție comparativă între filmul italian și filmul românesc, sunt și greu de comparat entități atât de distincte, dar nu putem neglija faptul că și în cinematografia noastră, după război, temele s-au schimbat radical, ca și personajele, ca și mediile de inspirație, locul telefoanelor albe (mai... artizanale la noi) fiind luat de filme cu brigadieri, colectiviști și chiaburi (sic!), mineri și pădurari. Nimic rău în această afluență de personaje noi (deși... colectiviștii și chiaburii ar fi putut lipsi, „meseria” în cauză fiind, din moși-strămoși, aceea de țăran), nimic rău în această afluență de meserii noi, pe un ecran cam monocord în anii interbelici, numai că originalul „neorealism” românesc postbelic a fost de sorginte strict proletcultistă, după cum au dovedit-o conflictele, narațiunile și deznodămintele filmelor din epocă. Aceasta a fost marea neșansă a cineștilor noștri de atunci, intrați cu speranțe în perioada postbelică: toate filmografiile poartă, ca un stigmat, pecetea timpului. Intrați cu atâta încredere în „era nouă începută”, cinești ca Jean Georgescu, Jean Mihail, Paul Călinescu, Victor Iliu s-au trezit dintr-o dată în epicentrul ciclonic al adagiului leninist conform căruia cinematografia este cea mai importantă dintre arte. Or, o artă, dacă e atât de importantă, nu poate încăpea pe mâna artiștilor. Din focul nestins al iubirii de film, al credinței în cinematografia națională, n-a mai rămas, la unii dintre pionierii artei a șaptea, decât scrumul...

Jean Mihail a fost, și în anii postbelici, la un pas de un nou „primat”: numai câteva luni l-au

despărțit de „primul film jucat”, i-a luat-o înainte doar Paul Călinescu, autorul peliculei-„far” *Răsună valea*. Dar a fost pe aproape: singura peliculă românească de ficțiune a anului 1950 a fost „mediu-metrajul” său *Bulevardul Fluieră Vânt*, o peliculă bazată pe scenariul lui Aurel Baranga (care va constitui și obiectul unui pamflet satiric într-un act, *Bulevardul Împăcării*, terminat de dramaturg în 1950); din echipa de realizatori mai făceau parte operatorul Ion Cosma și scenograful Ștefan Norris. Filmul, situat într-o capitală de județ din deceniul al patrulea, pune degetul pe rana unor moravuri și năravuri electorale ale epocii, dar își păstrează, peste ani, nu numai actualitatea ci și savoarea „întorsăturilor de condei” ale intrigii. Clasicul deznodământ caragialean cu... „pupat piața Independenței” este prezent și în filmul de acum 45 de ani, ca un corolar al jocurilor politice de culise care, oricând și oriunde pot duce la orice, după cum bine o știm cu toții. Personajele urbei cu aer de Clochemerle din filmul lui Jean Mihail sunt un ministru subsecretar de stat (la Interne), un profesor de română, latină și greacă la Liceul Caragea-Vodă, un mare proprietar și comerciant, epitropul așezămintelor spitalicești, prefectul, președintele tribunalului, reprezentanți ai opoziției și reprezentante ale sexului frumos, tot din societatea înaltă; interpreții sunt... la înălțimea rolurilor, distribuția cuprinzându-i pe Alexandru Giugaru, Ion Finteșteanu, Alexandru Ghibericon, Velimir Maximilian, Radu Beligan, Cella Dima, Vasile Tomazian. S-a spus despre Jean Mihail că

era un umorist care se ignora. Dar foarte rar, în opera lui, i-am simțit „acidul“. Aici hazul său răzbate uneori, dar filmul nu era decât un „prolog“ pentru o creație cinematografică pe care o bănuia de anvergură, într-o perioadă pe care o bănuia fastă, dar care avea să se dovedească de o ingratitudine strigătoare la cer. Câte speranțe nu-și pusese regizorul într-un „timp al împlinirilor“! Și cât de deșarte s-au dovedit toate!

Intențiile cineastului au continuat să fie generoase. O spune în cartea sa: *„Atât în «Brigada lui Ionuț», cât și în «Râpa dracului» am avut prilejul să atac subiecte care - cu toate imperfecțiunile pe drept remarcate ale scenariilor și ale regiei - aveau meritul de a înfățișa în film locuri și oameni ce nu apăruseră încă în cinematografia noastră: Valea Jiului - cu minierii ei -, și codrii Moldovei - cu munca pădurarilor săi. Aveam astfel satisfacția de a putea prezenta, în scene cu caracter aproape documentar, munca și chipul oamenilor din aceste locuri, și, în același timp, de a lua contact cu sufletul și reacțiile lor.“* Dar ambele scenarii, ambele filme sunt victime (inocente, zic) ale timpului stalinist de tristă și dureroasă amintire. Despre ce era vorba în scenariul lui Mihail Leonard *Brigada lui Ionuț*? Această brigadă minerească a lui Ionuț (Baciu) este preocupată de mărirea productivității muncii, de aplicarea unor inovații și lucrează la proiectul unui încărcător care va ușura munca în abataje. *„Dar lupta hotărâtă a minerilor - cum zice o cronică a vremii - pentru transformarea fostei «văi a plângerii» într-o «vale a bucuriei» este sabotată de inginerul*

Pana it și uneltele lui, maestrul Trifu și Simion, care urăsc viața nouă ce înflorește în Valea Jiului. Aceștia, după ce ponegresc brigada lui Ionuț, încearcă respingerea proiectului încărcătorului și ajung până la organizarea surpării abatajului unde lucra brigada fruntașă.” Dar (și aici recurg la altă cronică a vremii, nu de alta, dar am cam uitat limbajul de lemn) „deși are de înfruntat numeroase piedici, deși dușmanul strecurat în rândurile minerilor încearcă să-i pună bețe-n roate, Ionuț nu se dă bătut, își urmărește cu perseverență țelul. Forța colectivului muncitoresc, sprijinul organizației de partid îi croiesc drum. Invenția va fi introdusă în producție.”

Surpriza pe care o avem astăzi, revăzând filmul de ieri, citind opiniile criticilor de atunci, este că oricât de ciudată pare afirmația noastră, nu cineștii dețin locul întâi în „întrecerea proletcultistă”, ci critica vremii. La film - e drept - surădem din când în când (uneori chiar când acțiunea devine dramatică), ne și întristăm câteodată (simțind cum se irosesc în van talente și capacități), dar, pe de altă parte, am dobândit detașarea și înțelepciunea necesare pentru a nu... dramatiza situația. Există în film chiar câteva secvențe cu sâmbure emoțional, reține atenția câte un cadru cu virtuți documentare (care ne determină să aducem în discuție, pe lângă „vocația documentaristului”, vocația sa neorealistă, care ar fi putut altfel rodi în alt timp sau în alt spațiu), iar întâlnirea cu actori de ieri, cu tinerețea unor actori, devine uneori de-a dreptul captivantă. Ionuț este Emanoil Petruț, tinerel și frumușel, cu o candoare care pune în umbră... tragedia încărcătorului. Jules Cazaban este un

sabotor „ca la carte“ (și am greși dacă nu i-am acuza intențiile ironice în caracterizarea fiorosului inginer Panait), Neamțu Ottonel, în rolul lui Gherase (tatăl lui Ionuț), desenează un personaj pitoresc care nu se împacă cu ieșirea la pensie, mulți alți mari actori ai scenei noastre lasă câte o urmă (pentru posteritate) în filmul lui Jean Mihail - G. Calboreanu, C. Ramadan, Nicolae Sireteanu, Titus Lapteș, A. Pop Marțian -, alături de alți interpreți cu personalitate, din toate generațiile, ca Emil Liptac, Cornel Gârbea, Dem. Savu, Ion Ciprian, Radu Dunăreanu, Doina Șerban, Valentina Cios, Victorița Dinu, Iarodara Nigrim... Dar ce scrie cronicarul de ieri despre interpretarea actricească? *„Întrebuințarea de către regie a unui stil neștiințific, empiric, de muncă cu actorul, îngrădește fantezia actorului și nu-i dă posibilitatea să întruchipeze personajul, împiedică pe mulți interpreți să-și valorifice deplin talentul pe care-l au, să contribuie cu toate posibilitățile lor actricești, la înfățișarea eroilor.“* (Mircea Drăgan, „Contemporanul“, 4 iunie 1954). În „Scânțea“ se pune „punctul pe i“: *„Filmul are și serioase slăbiciuni: ele provin în primul rând din slăbiciuni ale scenariului. În film nu sunt redată îndeajuns problemele principale, aspectele specifice ale luptei minerilor pentru cărbune; pe primul plan apare povestea unei inovații, înfățișată fără o suficientă bogăție de idei. Problemele traiului de zi cu zi, ale luptei pentru biruirea greutăților, pentru făurirea buneistări, apar simplificate. Filmul a fost turnat pe alocuri într-o notă idilică, de paradă, care n-are nimic comun cu optimismul real, cu bucuria de viață și cu însuflețirea proprie constructorilor socialismului.“* (M. Pop, 3 iunie

1954). Nimic comun! Lucrurile mi se par limpezi: Jean Mihail rămăsese, pentru oficialitățile vremii, „un regizor de tip vechi“. El, care aducea pe ecran - pentru prima oară - viața minerilor din Valea Jiului, nu se ridicase la înălțimea „omului nou“. Dovadă stau și luările de poziție împotriva cronicilor laudative (cum ar fi cea semnată M. Gospodin în „Steagul Roșu“), demascate în stil partinic, ca și observațiile de-a dreptul ilare din „Munca“, ziarul „oamenilor muncii“. Regizorul comenta cu tristețe: *„Sunt convins că n-am reușit să dau, cu acest film, tot ce aș fi vrut să dau. Am avut nenorocul să trăiesc prea târziu vremurile de azi și să port încă urma greutăților din trecut, care ne apasă încă sufletul, nouă, celor ce am trudit pe atunci“*. Fraza aceasta merită să fie citită încă o dată și încă o dată...

Regizorul Jean Mihail împlinise 60 de ani când a realizat ultimul său film, *Râpa dracului*... Începuse să-și piardă speranțele. Și-a propus să aducă pe ecran o altă „lume uitată“, aceea a pădurarilor din nordul Moldovei. Dar a avut, iarăși, parte, de un scenariu (Dragoș Vicol) tipic proletcultist, „expresie vie“ a cerințelor epocii. Să ne mai aducem aminte de povești? Aș spune doar că scenariul propune, pe de o parte, elemente de dramă psihologică (o tânără țărăncă, Anica, fuge de acasă în noaptea nunții, ajunge pe un șantier forestier din munții Bucovinei, devine motoristă, își împletește destinul cu acela al pădurarului Badale, în timp ce chiaburul Bălțat, făcut de râsul satului, nu va renunța atât de ușor la frumoasa lui nevastă, iar șeful brigăzii se va îndrăgosti și el de aceeași fată, turnând „gaz pe foc“ cu gelozia lui); pe de altă parte „conflicte de clasă“

(materializate în sabotaje, acțiuni criminale, planuri diabolice, cum ar fi și distrugerea unui baraj... pentru scufundarea plutei pe care se afla iubitul Anicăi). Ce-a ieșit, pe ecran, din această poveste? *Un slab exemplu de cinematografie românească*, scria Eugen Atanasiu („România liberă”, 31 martie 1957). Un „insucces” (care „nu este, din fericire, caracteristic pentru cinematografia noastră actuală”) scria Valerian Sava („Contemporanul”, 26 aprilie 1957). De acord. Dar știți cam ce reproșuri aduceau filmului cronicile vremii? Că filmul este „total anacronic”, că lipsește din el „mesajul uman caracteristic epocii actuale, artei noastre noi”, că „e departe de a ajuta la cultivarea gustului pentru frumos al oamenilor simpli”, că „oameni cu adevărat noi, care să-și pună cu gravitate problemele interesului general nu am văzut în film, iar dacă i-am văzut nu ne-au convins.” Sigur, critica vremii a avut și destule observații pertinente, cum ar fi și „îclinarea regizorului către monumental, gravitate și asprime” pe care o analizează același Valerian Sava, dar rămân supărătoare (mai supărătoare decât filmele în sine) excesele proletcultiste din comentariile timpului. Și din acest film rămân actorii: frumoasa și misterioasa Dana Comnea, în mijlocul unei distribuții de elită, cu Toma Dimitriu, C. Ramadan, Titus Lapteș, Ștefan Ciubotărașu, Nicolae Mavrodin, Ion Porsilă. Rămân și imaginile, unele de real dramatism, filmate de operatorul Ion Cosma, cu care Jean Mihail a făcut „echipă” la ultimele sale filme. Dar, o dată cu acest film, a dispărut un regizor. Refuzat și obosit, Jean Mihail a

înțeles, înaintea altora, că epoca în care intrasem este mai rea decât toate. Și s-a refugiat în lumea amintirilor despre filmul românesc de altădată...

Părăsit și uitat, murea la 12 martie 1963. Avusese nenumărate priorități în cinematograful românesc. Făcuse prima ecranizare după Caragiale. A fost printre primii regizori de film (alături de Jean Georgescu) care au optat pentru această meserie. A fost întâiul regizor român care a contribuit la renașterea cinematografului românesc după primul război mondial. A relansat producția națională în ultimii ani ai deceniului trei. A fost primul cineast român cooptat în Societatea regizorilor de film din Viena. A realizat, la începutul anilor '30, primele versiuni românești ale unor filme străine. Obținea primul premiu internațional al cinematografilei noastre de după '44, la Cannes, în 1946. A fost printre primii autori de film jucat ai aceleiași perioade. A fost printre primii care au lucrat la Buftea. A făcut primele filme despre mineri și pădurari... Nu se poate spune că viața nu i-a oferit și bucurii. Strădaniile sale au fost nu o dată răsplătite. Aplauzele publicului i-au prelungit, peste ani, speranța. Între 1950 și 1952 a fost și profesor la Institutul de artă teatrală și cinematografică. A avut mulți prieteni. A avut și dușmani. Dar nimeni nu-i poate răpi ultima prioritate. Refuzat și obosit, bolnav, părăsit și uitat, Jean Mihail a fost unul dintre primii făurari de film românesc care se stingea în indiferența criminală a epocii totalitare. I-au urmat și alții...

„Filmul românesc de altădată...”

La patru ani după moartea regizorului, Editura „Meridiane” îi publica un volum de amintiri cinematografice, *Filmul românesc de altădată*, din care am extras - după cum s-a văzut - și felurite trimiteri la viața și opera lui Jean Mihail. Manuscrisul acestei lucrări a fost elaborat între anii 1957 și 1959, autorul considerându-l, în principal, ca pe un material documentar pentru cercetările Arhivei Naționale de Filme, privitoare la istoria filmului românesc. Întâmplarea (?) a făcut ca, în martie 1963, cu numai câteva zile înaintea morții, regizorul să încredințeze totuși cercetările sale Editurii „Meridiane”, ca pe un „document al unor vremuri în care un mănunchi de cinești, pasionați și entuziaști, s-au străduit să înfiripeze un început de cinematografie românească.” Editura, dând curs unei dorințe exprimate atunci de regizor, avea să finalizeze unele intenții ale manuscrisului - prin operațiuni de sistematizare a materialului, de confruntare a unor informații cu presa vremii și cu martori ai evenimentelor relatate, prin întocmirea unei filmografii etc. -, consolidând caracterul științific al lucrării, dar, știrbindu-i, nu o dată, din spontaneitate, din autenticitate, mai ales prin corelări permanente ale însemnărilor cu așa-zisele și așa-tristele „exigențe ale timpului”, materializate și prin apariția unei „secțiuni” numite „Noi, cei de azi”, care s-a îndepărtat, din păcate uneori flagrant, de spiritul însemnărilor originare. În prima secțiune a

cărții, însă, „Noi, cei de ieri“, însemnările autorului privitoare la oameni, împrejurări și destine ale filmului românesc de altădată sunt (și rămân), nu o dată, seducătoare, fie că este vorba despre primele încercări ale cinematografului național, de peliculele realizate după primul război mondial (1923-1926), de perioada în care filmul românesc a „prins aripi“ (1927-1930), de anii primelor filme sonore, de „zodia oficialității“ și de ultimele producții ale perioadei „romantice“. Sigur, informații și relații privitoare la filmul românesc de altădată (unele referitoare chiar la momente evocate în această carte) figurează și în amintirile, în lucrările altor cineaști de ieri și de azi - Jean Georgescu, Paul Călinescu, Ion Șahighian - sau în cărțile unor alți „martori“ de ieri, ca prof. Ion Cantacuzino (al cărui rol în definitivarea și îngrijirea volumului semnat de Jean Mihail rămâne determinant), D.I. Suchianu, Lazăr Cassvan ș.a. Pe de altă parte, însă, multe dintre însemnările din cartea lui Jean Mihail rămân surse unice de documentare referitoare la anumite momente din primele decenii ale cinematografului nostru. Desigur, sursele de informație asupra acestor filme s-au amplificat și diversificat, cartea de amintiri a lui Jean Mihail are, astăzi, o „concurență“ tot mai mare, scrisă, vorbită și în imagini. Dar ea rămâne - mai ales pentru primele decenii de cinematograf românesc, ca și *Lanterna cu amintiri* a lui Jean Georgescu, un document primordial. În ultimă instanță, - de ce nu? - un „film“, pe care, citind cartea, îl poți vedea ca atare...

În loc de încheiere

Frumos scria Jean Georgescu la apariția cărții lui Jean Mihail *Filmul românesc de altădată...*: „Autorul acestor «însemnări» - deși volumul lor depășește cu mult modestul subtitlu - a fost omul care, aproape o viață întreagă, a agitat flacăra propășirii filmului românesc. A fost primul din pleiada băștinașilor care a intrat în hora acestei lanterne cu iluzii. Nu cred că este nevoie să fac literatură, vorbind despre modul cum a parcurs Jean Mihail cei peste 20 de ani de activitate în vechea cinematografie autohtonă; știm cu toții că a fost martorul acelei epoci și, ca atare, să ne aplecăm cu o umbră de respect asupra vieții lui, în serviciul unei idei frumoase. «Însemnările» de față prilejuiesc cititorului actual să cunoască și să aprecieze oameni și fapte ce s-au derulat pe ecranul de vise al unui entuziast.” Cu o „umbră de respect” am încercat și eu să mă aplec asupra vieții și operei lui Jean Mihail. Dar m-aș bucura ca această cârticică a mea să fie doar un început pe drumul regăsirii unui cineast uitat. Mai trăiesc, pe ici pe colo, actori, oameni de film de diferite profesii care au avut privilegiul să-l cunoască pe regizor, să lucreze cu el. Nu-i timpul trecut - deși timpul trece atât de repede! - ca amintirile lor să se adauge informațiilor, totuși reduse, pe care le avem despre viața și opera cineastului. Cu câțiva ani în urmă, nu cu mult înaintea dispariției sale, operatorul Ion Cosma - un bun tovarăș de creație al regizorului - a oferit, într-un ciclu de interviuri, date inedite despre Jean

Mihail. Nu este câtuși de puțin convențională afirmația acestuia: „Jean Mihail, una dintre figurile proeminente ale vieții cinematografice din țara noastră, s-a bucurat de aprecierea călduroasă a tuturor celor ce lucrau în cinematografie“. Iar Ion Cantacuzino, un alt colaborator apropiat al regizorului, sublinia cu alt prilej: „Nu știu exact când ne-am cunoscut personal, dar împrejurările ne-au dus la o strânsă colaborare, în anii 1934-1935. Ne apropiase o dragoste comună pentru acel lucru, pe atunci inconsistent și nevertebrat, care se chema „filmul românesc“ și care supraviețuia cu intermitență, datorită câtorva entuziaști. Puteai să-i numeri pe degete și cred că îți rămânea cu ce să ții și țigara. În lumea aceasta, Jean Mihail - care nu avea nici patruzeci de ani - făcea figură de veteran. Era un vizionar consecvent, cu state de serviciu.“ Dar câți dintre cunoscuții regizorului n-au simțit nevoia să-i adreseze cuvinte de recunoștință (uneori postumă)? Actorul G. Storin spunea în 1967: „Sunt aproape 40 de ani de când urmăresc activitatea cinematografică a regizorului Jean Mihail. Cunosc multe din filmele lui, în care a pus talent și pasiune, precum și lupta lui cu sărăcia de mijloace materiale, de mijloace tehnice cinematografice dinaintea celui de-al doilea război mondial. Jean Mihail poate fi socotit pe drept cuvânt un pionier al filmului românesc“. Actorul George Vraca l-a considerat un „om harnic, disciplinat și îndrăgostit de arta românească“ pe care „a slujit-o aproape un sfert de veac cu pasiune“, iar scriitorul Ionel Teodoreanu sublinia că „a contribuit cu stăruință și iscusință la afirmarea filmului româ-

nesc.” „Un al mare împătimit al filmului național” l-a numit istoricul de film Oltea Vasilescu în cartea ei *Lanternă cu amintiri*. Iar Ecaterina Oproiu, în postfața la volumul de amintiri cinematografice al regizorului Paul Călinescu conchidea: „Paul Călinescu, împreună cu Jean Georgescu și Jean Mihail au format un triumvirat (pentru cinematograful nostru) istoric. Ei au fost punctul de plecare al noii noastre cinematografii. Ei sunt principalii depozitari ai secretelor unei bresle urmărită de neșansă, dar niciodată resemnată. Deși abia quadragenari în '44, ei erau deja vechea gardă, trăsătura de unire între un trecut din cale afară de oropsit și un viitor care se declara luminos, dar lumina lui aparținea încă unei nebuloase.”

La trecerea în neființă a regizorului, în toamna anului 1963, revista „Cinema”, sub semnătura lui Gh. Vitanidis, publica un portret al cineastului, cu date biofilmografice, din care lipsea, însă, un singur amănunt: că regizorul tocmai murise. De atunci uitarea s-a așternut ca o pânză de păianjen... Da, mi-aș dori ca volumașul meu, născut dintr-o umbră de respect dar - aș zice - și dintr-o elementară îndatorire profesională, să fie doar începutul unor readuceri aminte. Viitorul n-are nici o șansă dacă ignoră trecutul.

Filmografie

- 1923** - ȚIGĂNCUȘA DE LA IATAC. Scenariul*: Victor Beldiman, după o nuvelă de Radu Rosetti; regia: Alfred Halm (Berlin). Asistent de regie: Jean Mihail; cu: Dorina Heller, Elvira Popescu, Mitzi Vecera, Tantzî Elvas, Ecaterina Vigny, Leon Lefter, Petre Sturdza, Ion Morțun, Ion Iancovescu, Grigore Mărculescu, Ion Fintesteanu, Ion (Jean) Georgescu, Petrescu Muscă, Marcel Enescu, Nicolae Kirilov.
- 1924** - PĂCAT. S. (după nuvela lui I.L. Caragiale) r: J. Mihail; i: Vasile Gociu; cu: George Aurelian, Ghiță Popescu, Ion Niculescu-Brună, Nella Saru, Pepe Georgescu, Margareta Iantzer, Rudolf Iantzer, Marioara Tomescu, micul Cassian.
- 1925** - MANASSE. S. (după piesa lui Ronetti Roman); r: J. Mihail; i: Vasile Gociu; cu: Romald Bulfinski, Maria Ciucurescu, Pepe Georgescu, Iosif Kamen, George Aurelian, Ion Constantin, Al. Finți, Dorina Demetrescu, Nadia Nădejde, Wiky Lasukowska.

* Abrevieri: S (scenariu); r (regia); i (imaginea); sm.d. (scurt-metraj documentar); lm.d. (lungmetraj documentar); d.mm. (documentar mediu metraj); mm. (metraj mediu). În rest este vorba despre lungmetraje de ficțiune, cu actori.

- 1927** - LIA. S: Mircea Filotti; r: J. Mihail; î: Iosef Bertok; cu: Lilly Flohr, George Vraca, Mia Theodorescu, A. Costescu-Duca, Ion Armăsescu, Eugen Giurgea, Mario Mirea, V. Damian, Radu Popeea.
- 1928** - POVARA. S: N.N. Șerbănescu; r: J. Mihail; î: Ludwig Schaschek; cu: V. Valentineanu, Oscar Beregi, Theo Schall, Elvira Godeanu, Mia Apostolescu, Niky Miriam, Klementine Plessner, Arabella Iarka, Pauline Schweighofer, Paula Danneker, Anton Weidinger, Fritz Rheinberger, Rolf Gert, Hans Marchal, Herbert Bratsch, Gertrude Leutner, trupa de balet a teatrului „Femina” din Viena.
- 1930** - VIAȚA UNUI ORAȘ (*Viața începe mâine*), sm.d. S: Eugen Relgis; r: Jean Mihail; î: T. Posmantir; cu: Geo Maican.
- 1932** - CHEMAREA DRAGOSTEI. S: Ion Golea; r: J. Mihail; î: Iosef Bertok; cu: Ion Manu, Emma Romano, Nelly Cutava, Stroe Atanasiu, Al. Lupescu, Ion Constantinescu, P. Stoianov, Bimbo Mărculescu, Paul Constantin, Irina Dumitriu, Ștefania Popescu, Simona Bădescu, D. Ionescu.
- 1933** - TRENUL FANTOMĂ (Versiunea românească a filmului maghiar cu același titlu, după piesa lui Arnold Ridley). S: Ludovic Bekeffy; dialogul versiunii române: Victor Eftimiu; r: Jean Mihail; î: Ștefan Eiben; cu: Tony Bulandra, G. Storin, Stroe Atanasiu, Dida Solomon-Callimachi, Renée Annie, Lisette Vereea, Marcel Enescu, Th. Păunescu.
- 1934** - PRIMA DRAGOSTE (Versiunea românească a fil-

mului franco-maghiar *Marie, legende hongroise*); dialogurile românești: N.D. Cocea; r: J. Mihail; ț: Iosif Bécsi și Ștefan Eiben; cu: Anabella, Dinu Bădescu, Tomel Spătaru, Stroe Atanasiu, V. Romano, Lila Cocea, Lilly Socec.

1935 - ROMÂNIA (*lm.d.*). S: Ion Cantacuzino; r: J. Mihail; ț: Iosif Bécsi.

1936-1940 - Subiecte de actualități, filme de montaj, reportaje filmate și câteva documentare neterminate, printre care C.F.R. - O SIMFONIE A MUNCII (1939-1940).

1945 - DE VORBĂ CU FRĂȚII NOȘTRI PLUGARI (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma.

1945 - UN AN DE ACTIVITATE ARLUS (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: W. Ott, A. Simionov, A. Morrin.

1946 - RAPSODIA RUSTICĂ (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma. Premiul II la Festivalul de la Cannes.

1946 - ÎN PERMISIE (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma.

1946 - LA CLACĂ (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma.

1946 - COPIII NOȘTRI (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma.

1947 - ȚARA LA DATORIE (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma.

1948 - LUPTA POPORULUI ROMÂN PENTRU DEMOCRATIE (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail. Operatori: echipa O.N.C.

1948 - ANUL 1848 (*sm.d.*). S: Geo Bogza; r: J. Mihail; ț: A. Boian.

1948 - CU FRUNTEA-N SOARE (APACA) (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; comentariu: Aurel Baranga; ț: Ion Cosma.

- 1949** - ORAȘUL NU DOARME NICIODATĂ (*d.mm.*). S: L. Voita; r: J. Mihail; ț: Ion Cosma; asistenți: C. Dembinski, I. Cornea, N. Marinescu.
- 1949** - CUPA TINERETULUI MUNCITOR (*sm.d.*). S. și r: J. Mihail; ț: Ion Cosma, Ovidiu Gologan, N. Marinescu, C. Dumitrescu.
- 1950** - ANIVERSAREA LUI PUȘKIN (*sm.d.*). S: Geo Bogza; r: J. Mihail; ț: Ion Cosma.
- 1950** - BULEVARDUL FLUIERĂ VÂNT (*m.m.*). S: Aurel Baranga; r: J. Mihail; ț: Ion Cosma; cu: Jules Cazaban, G. Timică, I. Finteșteanu, V. Maximilian, Radu Beligan.
- 1954** - BRIGADA LUI IONUȚ. S: Mihail Leonard; r: J. Mihail; ț: Ion Cosma; muzica: Ion Dumitrescu; cu: Emanoil Petruț, G. Calboreanu, C. Ramadan, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu, Titus Lapteș, Neamțu Ottonel, A. Pop-Marțian, Emil Liptac, Cornel Gârbea, Ion Ciprian, Gh. Câmpeanu, Vasile Huzum, Ion Enache, Gh. Soare, Radu Dunăreanu, Radu Dimitriu, Doina Șerban, Dem. Savu, Nana Ianculescu, Valentina Cios, Victorița Dinu, Yarodara Nigrim, Nelly Coman, Sanda Dinu, Eugenia Gorea, Suzana Holban, Puica Stănescu, Maria Săniuță Gheorghiu, Elena Aramă, Viorica Verbițki.
- 1957** - RÂPA DRACULUI. S: Dragoș Vicol; r: J. Mihail; ț: Ion Cosma, Wilfried Ott; muzica: Mircea Chiriac; cu: Toma Dimitriu, C. Ramadan, Titus Lapteș, Ștefan Ciubotărașu, Nicolae Mavrodin, Ion Porsilă, Dana Comnea.

Bibliografie selectivă

- Ion BARNA - *Lumea filmului*, Editura Minerva, 1971.
- Ion CANTACUZINO - *Uzina de basme*, Ed. „Universala” Alcalay & Co, 1935.
- *Momente din trecutul filmului românesc*, Ed. Meridiane, 1965.
- Tudor CARANFIL - *Vârstele peliculei* (II), Ed. Meridiane, 1984.
- Lazăr CASSVAN - *A fost odată un cinema*, Ed. Eminescu, 1983.
- Călin CĂLIMAN - *Filmul documentar românesc*, Ed. Meridiane, 1967.
- Paul CĂLINESCU - *Amintirile unui cineast*, Edit. Sport-Turism, 1982.
- *** - *Cinematograful românesc contemporan (1949-1975)*, Ed. Meridiane, 1976.
- *** - *Contribuții la istoria cinematografului în România (1896-1948)*, Ed. Academiei, 1971.
- Cornel CRISTIAN, Bujor T. Râpeanu - *Dicționar cinematografic*, Ed. Meridiane, 1974.
- Viorel DOMENICO - *Scutul de celuloid*, Ed. Militară, 1991.
- Manuela GHEORGHIU (CERNAT) - *Filmul și armele*, Ed. Meridiane, 1976.
- Victor ILIU - *Fascinația cinematografului*, Ed. Meridiane, 1973.
- Ioan MASSOFF - *Teatrul românesc*, vol.V, Ed. Minerva, 1974.
- Jean MIHAIL - *Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane, 1967.
- V. MAXIMILIAN - *Evocări*, Ed. Meridiane, 1962.
- *** - *Secolul cinematografului*, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989 (Ioana Creangă: anii 1920-1929).
- Olteea VASILESCU - *Lanterna cu amintiri*, Ed. Meridiane, 1987.

Cuprins

Preambul	5
Întâlniri cu cinematograful	7
Re-nașterea: <i>Păcat și Manasse</i>	17
Cei trei „magi”, <i>Lia și Povara</i>	26
Fantomele sonorului	35
Atracția filmului documentar	43
„Neorealismul” original	53
„Filmul românesc de altădată...”	62
În loc de încheiere	64
<i>Filmografie</i>	67
<i>Bibliografie selectivă</i>	71

Tehnoredactor: ELENA-CORNELIA LIȚĂ

Coli tipar: 1,75

Bun de tipar: decembrie 1996

Apărut: 1996

Tiparul executat la QUADRIMPEX, București



"Nu știu exact când ne-am cunoscut personal, dar împrejurările ne-au dus la o strânsă colaborare în anii 1934-1935. Ne apropiase o dragoste comună pentru acel lucru, pe atunci inconsistent și nevertebrat, care se chemă «filmul românesc» și care supraviețuia datorită câtorva entuziaști. Puteai să-i numeri pe degete și cred că îți rămânea cu ce să ții și țigara... În lumea aceasta, Jean Mihail - care nu avea nici patruzeci de ani - făcea figură de veteran. Era un vizionar consecvent, cu state de serviciu."

ION CANTACUZINO

ISBN 973-33-0346-1

Lei 5 000

www.dacuromanica.ro

CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC